

مفهوم الجمال في النقد الأدبي أصوله وتطوره

تأليف

الدكتور أحمد عبد السيد الصاوي

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف
الطبعة الأولى
١٩٨٤

مفهوم الجمال في النقد الأدبي أصوله وتطوره

تأليف

الدكتور أحمد عبد السيد الصاوي

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف
الطبعة الأولى
١٩٨٤

مفهوم الجمال في النقد الأدبي
أصوله وتطوره

مقدمة

حرصت منذ كتبت عن مفهوم الاستعارة « في نحو اللغويين والنقاد والبلاغيين » ، على أن أعكف على دراسة سلسلة من المفاهيم النقدية والبلاغية - بدأتها بهذا المؤلف عن « مفهوم الجمال في النقد الأدبي » لأكشف عما وراء هذا المفهوم من قضايا نقدية وبلاغية وفنية تعين الدارسين على فهم أعمق لحقيقته ، ورؤية أشمل لأصوله وفروعه .

ولست أغالى إذا قلت : إن دراسة مفاهيم الموضوعات والمصطلحات النقدية أو البلاغية محتاجة من الباحثين والدارسين إلى جهد ودأب في استكناه أمرها ومعرفة حقيقته ، وجدير بالذكر أن دراسة المفاهيم ليست مجرد عرض آراء وتعريفات مختلفة ، وغير ذلك مما قد يظن ، بل إن الأمر عسير وشاق ، إذ إنه يحتاج إلى تحليل ، وتعليل ، واستنباط ، وإضافة بما يعمق من دلالة المفهوم وفحواه ، ويربطه بأصوله ، ويتبع تطوره ، وما تفرع عنه من موضوعات هي أصل ارتباطا بنظرية الأدب والنقد الأدبي .

ورغبة منا في تحديد مفهوم الجمال في النقد الأدبي بالقدر الذى يعين الدارس على معرفته ، وجمع شتات الحديث عنه من خلال تحقيق القول فيما آل إليه أمره عبر قرون عدة ، قمنا بهذه الدراسة في إطار عناية مركزة تبحث عن جذور المفهوم وأصوله - قدر الإمكان - وتجري وراء ما تفرع عن هذه الأصول من مفاهيم ، وموضوعات ، ودراسات نقدية ، أثرت ميدان النقد ، وتعددت من أجلها الآراء وتباينت المذاهب .

لم أحاول أن أصنع ما صنعه الآخرون من تقسيم الموضوع إلى مدارس ومذاهب تقليدية ، ولكننى أثرت أن أتبع المفهوم في إطار متكامل عبر مدى زمني طويل ، يبدأ بأرسطو ، وينتهى بمجموعة من الأعلام البارزين في ميدان علم الجمال الأدبي ممن يتمنون إلى مؤسس علم الجمال في العصر الحديث ، « عمونيل كانط » ، مع اختلاف فيما بينهم يدور في ثلاثة محاور ينتهى أمر هذه الدراسة إليها في حقيقة الأمر . هذه المحاور تحكمت في زوايا رؤى هؤلاء

وأولئك ممن عرضت لهم هذه الدراسة ، وأول هذه المحاور ، الخيال ، ومدى بيان فاعليته وقدرته في بناء العمل الفني عامة ، والأدنى خاصة ، وثانيها : الغاية أو المهمة التي يؤديها الأدب والفن ، أمي المتعة أم الإصلاح ؟ أم لا شيء من هذين ، وثالثها : قضية الشكل والمضمون في الفن ، وعلى أيهما ينبغي الاعتداد في تقويم العمل الأدبي ، وتذوقه ، وتحديد قيمه الجمالية ، ولعل هذا المحور الثالث لا يتفصل في الأساس والأصل عن المحورين السابقين ، بل هو نتيجة وفرع لهما .

وإذا كنت لم أتح فرصة للحديث عن مفهوم الجمال عند فلاسفة المسلمين ، فذلك لسبب مهم ، هو رغبتى في تتبع هذا المفهوم من خلال دراسة مستقلة ينهض بها وقت كاف متمتع للخروج بنتائج أكثر إيجابية مما نلاحظه في دراسات كثيرة ، تناولت هذا القسم بنتائج وتحليلات مكرورة لا جدوى منها .

وأخيراً : إني لأضع هذه الدراسة جنباً إلى جنب ما كتبت عن مفهوم الجمال عند عبد القاهر ، لتكامل الدراستان ، ويتضح المفهوم أكثر وأكثر في ضوء دراسة تطبيقية موجزة له كهذه عند هذا العلم الفذ من أعلام نقدنا وبلاغتنا العربية القديمة الذي تخطى عصره بآراء ومفاهيم ونتائج جعلته يقف في مصاف أعلام النقد الأوربي الحديث ، بل ويتفوق عليهم بالسبق ، والأصالة ، والأستاذية .

لن أطيل في المقدمة ، وعلى القارئ أن يبحث عن المفهوم من خلال هذه السطور ليصل إلى ما أردنا تحقيقه له ، وبدأنا به الحديث في هذه المقدمة .

والله أسأل أن يوفقنى إلى ما يحب ويرضى .

دكتور أحمد عبد السيد الصاوى

الفصل الأول

فلسفة الجمال (الوجدان) في الفكر اليوناني والروماني

١ - مفهوم الجمال في الفكر اليوناني :

الفلسفة ثمرة من ثمرات النشاط العقلي الإنساني ، لها تفسيرات متباينة ، ومن الصعوبة بمكان تحديد موضوعات معينة لها ، على أنه مهما تباينت تفسيرات الفلسفة ، فهناك رأى يكاد يكون متفقاً عليه بين علمائها ، وهو الرأى القائل بأن الفلسفة « محاولة لتحديد علاقة الإنسان بالوجود »^(١) .

ولعل هذا التعريف خلاصة مركزة لما ورد من تعريفات الفلاسفة من أمثال « كريستيان وولف » (٦٧٩ - ١٧٥٤) ، و « فخته » (١٧٦٢ - ١٨١٤) ، و « هيغل » (١٧٧٠ - ١٨٣١) ، فالأول : يعرف الفلسفة بأنها العلم بالممكن ، أى ما كان في المقدور تعقله خالياً من التناقض ، أو ما يمكن تحقيقه ، ومهمة الفلسفة في نظره الوصول إلى أعم المبادئ التي يمكن استنتاج حقائق العلم منها ، والثاني : يراها علم المعرفة ، والثالث يعرفها بأنها : « البحث في المطلق »^(٢) .

ومهما يكن من أمر ذلك فإنه لا بد لنا من تصنيف ما يحدد لنا العلوم أو الموضوعات المدرجة تحت المصطلح ، فهناك العلوم الفلسفية العامة ، والعلوم الفلسفية الخاصة ، ويندرج تحت الأولى علم ما بعد الطبيعة ، والمنطق ، ونظرية المعرفة ، ويندرج تحت الثانية فلسفة الطبيعة ، وعلم النفس ، والأخلاق ، وفلسفة القانون ، وعلم الجمال ، وفلسفة الأديان ، وفلسفة التاريخ التي يدخل في إطارها علم الاجتماع^(٣) .

(١) الدكتور أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ص ٧

(٢) آزفدكوبلة : الدخول إلى الفلسفة : ترجمة الدكتور أبو العلا عميفي : ١٢

(٣) انظر السابق : ٢٣

أما « علم الجمال » فيدرس من الحقائق صنفين ، الأول : الأحكام الوجدانية المعبرة عن الشعور باللذة ، أو الألم ، والثاني : الفن والمنتجات الفنية .

وهذان الصنفان متبايزان تماماً في الفلسفة القديمة فأفلاطون ، وأفلوطين ، ولونجينوس وجهوا كل همهم إلى فكرتي الجمال ، والجلال Beauty and Sublimity ، أى ما يحتوى عليه الحكم الوجداني ، في حين وجه أرسطو عنايته إلى الوصول إلى نظرية في طبيعة « الفن » ، ولذلك وضع نظريته في الشعر ، لاسيما « التراجيديا » ، وفي كتاب الشعر لأرسطو نجد فلسفة الجمال ممترجة بفلسفة الأخلاق ، وبالفلسفة العامة (الميتافيزيقا)^(٤) .

وإذا أردنا تحديد ملامح تاريخ النظر في الفلسفة الجمالية ، وجب علينا أن نعود إلى أهم مراحل تطورها ، وأراها المرحلة النقدية التي تلت العصر اليوناني ، والتي بدأت مع الفيلسوف الألماني « كانط » (١٧٢٤ - ١٨٠٤) الذي عرف الفلسفة ، وعلم الجمال جزء منها كما عرضنا لذلك منذ قليل ، عرفها بأنها « المعرفة النظرية المستعملة من « التصورات » (Concepts)^(٥) » ولعلني أرى هذا التعريف غير بعيد في معناه عن محصلة معاني التعريفات السابقة .

أولاً - الجمال عند أفلاطون (ولد ٤٢٨ - ٣٤٧ ق . م) :

وبعد ، فيجمل بنا أن نعرض مبحثاً موجزاً في مواقف الفلاسفة في العصر اليوناني قبل بحث الموقف ، أو التصور الجمالي في المرحلة التي تبدأ « بكانط » ، والتي تسمى « فلسفة الجمال المثالية » ، إذ إنهم وضعوا أساس المفهوم أو تصوره الأول . فأفلاطون ينظر إلى الجمال مرتبطاً بفلسفته العامة ، فالجمال في حقيقته مثال ، وهذه الفكرة قائمة أساساً على أن الشاعر ملهم إلهاماً إلهياً ، ولا ثمرة للإلهام عنده ، إلا إذا صادف روحاً خيرة ساذجة

(٤) أزلذكولي : المدخل إلى الفلسفة : ص ١٢ ، ١١٠ .

(٥) انظر لأزلذكولي : المدخل إلى الفلسفة : ص ١١٠ / ١١١ - الأسس الجمالية للدكتور عز الدين

ظاهرة ، تمجد بأناسيدها الفضائل ، فترى عليها الأجيال ، وإذا كانت هذه مهمة الشاعر . فهو قرين الأنبياء والعرفان^(٦) .

لذلك فإننا لو سعينا إلى البحث في الجمال ، فلن نجد في الأشياء المحسوسة المشاهدة ، إذ ليس الجمال هو الغاية الفاتنة ، ولا هو الفرس الجميلة .. إن الجمال الذي يتبقى للفيلسوف البحث عنه هو الجمال المطلق الذي لا يداخله أى قيح ، إنه « الجمال بالذات » ، أو « مثال الجمال »^(٧) ، وعنده - أى أفلاطون - أن الفنان يقلد الأشياء الحسية ، والأشياء الحسية بدورها تقليد للصور والمثل ، أى إن الفن عندما يقلد هذه الصور ، فهو من منظوره تقليد التقليد ، أو محاكاة للمحاكاة^(٨) .

معنى هذا ، أن الجمال عند أفلاطون لا يوضع في مستوى الحياة أبداً ، وليس له وجود على الأرض ، إنه أسمى من هذا العالم ، ويعلو عليه ، ولكي نخس الجمال في الأشياء لابد من الاقتراب من الماهيات والمثل بقدر الإمكان ، وعلى ذلك فالفن نشاط يحتل مرتبة أدنى من مرتبة الأشياء التي يحاكيها ، لأنه مهما حاكها فلا يمكن أن يصل إلى مستوى الجمال المثالي فيها .

وبمعنى آخر : إن الجمال في ذاته غير محسوس ، ولكنه وحده الجدير بأن يسعى المرء إلى الاقتراب منه ، ومن أجل ذلك ، فالقدم دائما هو الأصيل في مجال الجمال ، أما المجدد فهو مضلل ، لأن تجربة آلاف السنين لا يمكن أن تعوض ، فلنقلد أقدم البعريات معتمدين على ذوقنا ، ولكن بدون أنه نكف عن البحث عن النموذج ، فهذا وحده هو الطريق الموصول إلى الجمال ، لذلك كان موقف أفلاطون موقفاً محافظاً ، إذ إن التقدم عنده مرادف للانحلال^(٩) .

ونعود لنطرح سؤالاً مهماً .. هل معنى ذلك أن الفلسفة الأفلاطونية تنكر

(٦) الدكتور عيسى هلال : انظر النقد الأدبي الحديث : ٢٢ ، ٣٦٨

(٧) الدكتور أميرة مطر : فلسفة الجمال : ٨٧

(٨) الدكتور عبد الرحمن بدوي : انظر أفلاطون : ٢٣٨

(٩) دنيس هوبسمان : علم الجمال : ترجمة د . أميرة حلمي مطر : ٢٣

الجمال الواقعي الذي يصادفنا على الأرض ، ويشد انتباهنا ؟ والإجابة :

إن أفلاطون لا ينكر هذا الجمال ، ولكنه ليس إلا معرفة تقريبية ، إنها تقربنا من الحقيقة ، وعلى الفيلسوف ألا يقف عند هذا الحد الذي لا يقف عنده الإنسان العادي ، وإنما ينبغي عليه أن يتدرج في سلم المعرفة ، ويصعد حتى يبلغ المثال^(١٠) .

إن وسيلة الفيلسوف في هذا الصعود هو [الحب] الذي يجعله في شوق أبدي للاتصال بالعالم المثال ، عالم الحق ، والخير ، والجمال ، ولقد ذكر أفلاطون « الحب » ، أو « الإيروس » - Eros - في كثير من محاوراته ، وبخاصة في محاورته « المأدبة » ، فصور أستاذه « سقراط » في صورة المحب المثالي الذي يتسامى بحبه فيعشق الروح ، وينشد الفضيلة ، إذ إن الحب لا يمكن أن يتطلع إلى القبح ، وهو يهدف إلى إنتاج أشياء جميلة ، وبالصعود الجدل إلى مثال الجمال تنتج نحو هذا الحب الأفلاطوني ، وهو الضامن الوحيد للجمال المثالي^(١١) .

إذ ذلك ، فليس الحب في ذاته حسناً أو شريفاً ، إلا حين يحررنا إلى محبة ما هو شريف ، أما الذين يتحركون نحو إشباع اللذة الحسية ، وعشق البدن ، فتكون شهواتهم جسدية ، وأما الذين يبتلون بالحُبِّ الإلهي ، فإنهم يتحركون نحو خير

(١٠) انظر فلسفة الجمال للدكتورة أميرة مطر : ٨٧

(١١) دنيس هويسمان : علم الجمال : ١٣

تستعمل كلمة (الإيروس) عادة للإشارة إلى الحب الجسدي ومن هنا أصبحت تشير إلى معاني العشق الحسي العنيف ، ولا يزال يستخدمها علماء النفس للإشارة إلى معان جنسية صرف ، ولقد خلع أفلاطون على كلمة « الإيروس » صبغة فلسفية حالصة ، لكي يجعل منها أداة ناجمة لخدمة الحياة الروحية ، وربما كان هذا هو السبب في تسمية الناس الحب السامي باسم (الحب الأفلاطوني) - وفي محاورته « أفلاطون » « المأدبة » نجد « إيروس » إلها عظيماً قديماً ، ثم يراه « سقراط » في المأدبة هو الحب بعد أن نفى عنه صفة الألوهية ، بينما المصوب هو في الحقيقة « الجمال المطلق » والخير الأقصى ، وبهذا تكون طبيعة الحب ثنائية لأن الحب « عز » ، والفقر ، ثم إنه من ناحية أخرى نزوع نحو الخير والكمال ، والجمال ، لذا فإنه يتدرج في مراحل العالم المقبول ، أو اللأ الأعلى .

[انظر التفصيلات في مشكلة الحب للدكتور زكريا ابراهيم ص ١٦١ - ١٦٣]

المحبوب ومساعدتهم على بلوغ الكمال ، ومن ثم كان الحب قوة تربوية عظيمة الأثر^(١٢) .

إن أول مرتبة وأحطها عنده هي التعلق بالأشياء الجميلة ، وتعلو عليها مرتبة ثانية ، فيها يتعلق الإنسان بالحقائق الفنية من حيث إنه يوصلها إلى الغير ، وفوق هذه المرتبة مرتبة ثالثة فيها يتعلق الإنسان بالعلم بوصفه علما ، وبالجمال من حيث هو جمال ، والمرتبة العليا والأخيرة هي المرتبة التي يتعلق فيها بالماهيات والصور وحدها ، بصرف النظر عن أى شيء آخر^(١٣) .

لذا فالمحب ، وهو الفيلسوف عنده ، هو من يصل إلى أرق أنواع المعرفة بالتدرج في الإدراك ، أما الشاعر ، أو الفنان ، فإنه يعكس لنا في فنه خيالات الأشياء ومظاهرها ، لا جوهرها ، ومن أجل ذلك هو أدنى من الفيلسوف في الرتبة ، إذ إنه يعتمد على الخيال الذي يراه أدنى مراتب المعرفة^(١٤) .

ويذكر أفلاطون الجمال في محاورته « فيدون » على أنه نوع من أنواع الكمال ، وفي محاورته التي عنوانها « المائدة » عالم موضوع الحب ، والجمال على أساس أن المدخل إلى الجمال هو الحب ، ويذكر أن الحب يتدرج في طريق وصوله إلى « الله » من تعلقه بشخص محبوبه إلى تعلقه بجميع الأشخاص الجميلة ، ثم يتدرج من حب الأشخاص إلى حب الأفكار الكلية ، أو المبادئ العامة ، حتى يصل إلى معرفة الصور (المثل) ، ثم إلى الجمال المحض ، أى « الله »^(١٥) .

ونعود فنقول : إن مذهب أفلاطون في الحب جزء متمم للمذهب الفلسفى ، فالإيروس (الحب) عنده مبدأ عام يشمل أوجه النشاط للإنسان الراقى ، والحب الأفلاطونى بحث وراء الحقيقة والجمال ، أو هو الحب الذى تسمو

(١٢) الذكور الأهلان : أفلاطون : ٥٦

(١٣) د . عبد الرحمن بدوى : أفلاطون : ١٤١

(١٤) أفلاطون : الجمهورية : ٥٩٥ ٥٩٧

(١٥) انظر فلسفة الجمال للدكتورة أمرو مطر : ٨٩ وراجع القيد الأدنى الحديث : ٢٥

غاياته ، أو هو من قبيل بحث الصوفي عن الله بوجه له ، إن هذا الحب عند أفلاطون هو الدافع الذى يوحى بالحب لفردين على شريطة أن يطرحا جانبا الرغبة الحسية ليكون الحب من النوع النبيل الذى يتوق إلى جمال الروح ، ومنه إلى جمال المعرفة - وأخيرا يرق إلى مشاهدة مثال الجمال ذاته الذى يتيح له معرفة كاملة بحقيقة الكون بأسره ، إن هذا النوع من الحب « يكون تحقيقه مصحوباً بالوقار والفضيلة ، سواء أكان ذلك فى السماء أم على الأرض ، فسلطانه فوق كل سلطان ، هو منبع كل سعادة ، ومصدر كل خير ، وهو الذى يسر لنا أن نحيا مع غيرنا فى راحة وانسجام .. » إنه ليس إلا تعبيراً عن الشوق إلى العودة إلى الأصل^(١٦) .

معنى ذلك أن (الأيروس) اليونانى لم يكن يعنى مجرد المشاركة المتبادلة بين شخصين متساويين ، بل كان يعنى الهوى الجامع الذى يذيب فردية العاشق فى حالة من الاتحاد الصوفى مع المطلق ، أو « الله » ، « ومن هنا فإن الحب لم يكن يتوقف عند محبة « القريب » ، بل كان يمضى مباشرة نحو الحقيقة الإلهية أملاً فى أن يكسب محبة ذات صبغة إلهية ، وكأن عشقه فى الحقيقة حلقة دائرية تبدأ منه لكي ترتد إليه لذلك عد الحب ضرباً من الاستغراق الجمالى الأزلى ، وكأن الاتحاد « بالله » صورة من صور « الحرية الجمالية »^(١٧) .

وانطلاقاً من هذا التصور ، فالحب عند أفلاطون مجرد وسيلة للتصاعد أو التسامى ، أو بلوغ الكمال المطلق - وإذا كان بعض الباحثين يعد الحب « الرومانتيكى » صورة أخرى من صور الحب اليونانى أو « الأيروس » فذلك لأن هذا الحب قد تجلى على صورة هوى عنيف لا يقوم على التبادل أو المشاركة ، بقدر ما يقوم على التمرکز الذاتى ، وحب الذات ، وكمابقى

(١٦) انظر تطبيق الدكتور وليم الميرى فى مقدمة ترجمته للمأدبة (فلسفة الحب) - لأفلاطون ط دار

العارف سنة ١٩٧٠ وانظر المجلد دلتا ترجمته ص ٤١ ، ٤٢ ، ٤٧ .

(١٧) انظر مشكلة الحب للدكتور زكريا ابراهيم (ط ٢) : ١٧٤ ، ١٧٥ .

الإيروس اليوناني خارج أسوار الزواج ، فقد بقى الحب الرومانتيكى أيضاً متحرراً من سائر قيود الزوجية^(١٨) .

تفسير ذلك : أن الفيلسوف مادام عاشقاً الجمال ، وقد امتلأت نفسه بهذا الحب ، فلا بد أن تفيض في إنتاج وخلق جديد بوساطة محاكاة يعبر بها عن الحقيقة التى استطاع أن يتمثلها ، أى أن عملية الخلق الفنى لا يمكن أن تتم فى رأيه ما لم يتمثل الفنان المبدع هذه المثل ، فيستوعبها ثم ينطلق معبرا بها عن تلك المحاكاة المثالية ، أما المحاكاة التى لا تستند على معرفة بحقيقة الموجودات ، فإنما هى خداع وتضليل يقع فيها كل إنسان يحيد الحقيقة بالوهم .

إذن فالحب بهذا المفهوم هو « الجمال المثالى » ، غير أن الجذب الروحى الموصول إليه ، ليس أمراً سهلاً ، فلا بد من أن يفرغ ذهن الفنان من كل الأخطاء والشوائب التى تختلط مع نفسه مما يعوق المعرفة الصحيحة ، والبداية تكون بالاتجاه إلى حب جسم جميل ، ثم لا يلبث الفنان أن يستلهم هذا الحب لكى يحب كل الأجسام الجميلة ، بعد ذلك سيجد أنه قد أحسّ بتفاهة محبة الصور المحسوسة فيحس بالانجذاب إلى نفس من يحب ، أى أنه حين يرى مدى تفاهة هذه القشرة الجسمية ، فإذا يدرك ضرورة التسامى فوق الصور المحسوسة ليصل إلى جمال الشواغل النفسية ، أى جمال السلوك الإنسانى ، ووفقاً لهذا يستطيع الفنانون التعبير عن ذواتهم الفردية ، ونزعاتهم الخاصة على قفراها

(١٨) انظر السابق / ١٧٤ ، ١٧٥ . لذلك لم يكن اهتمام أفلاطون بالحب اهتماماً بالأسرة ، أو بالحياة الزوجية ، لأنه كان مشغولاً بالدعوة ، واهتماماته بالحياة الروحية ، « ومن هنا فإن « أفلاطون » لم يعم بالحب ذاته بقدر اهتمامه بالذنبات التى يبعثها الحب فى النفس ، والنفحات التى يجود بها على الروح فى سعيها نحو الكمال الأسمى » .

[انظر مشكلة الحب : ص ١٧٠ / ١٧١]

مع ملاحظة أن أفلاطون قصر الحب على الإنسان ، منه إلى « الله » على أساس أن الحب رغبة واشتياق وانقصار لشيء حرم منه الإنسان ، لذلك لم يصح عنده أن يكون الحب من الله إلى الإنسان ، لأن الله لا يفتقر لشيء ، أو إلى أحد - ونسى أفلاطون أن كل شيء صادر من الله ، فهناك إذن حب من على ، وقد نيه « أفلاطون » إلى هذه المقولة الأخيرة مخالفاً رأى أفلاطون فى ذلك .

بالحقائق بإزاء ما في اللا نهائى من ثروة ، وإمكانات ، ومن هنا فقط نحس أن كل شيء يجب أن يبدأ ، وإلى هنا يجب أن يتبى ، لأن المطلق هو المبدأ والنهاية للمحسوس^(١٩) .

ويرى « أفلاطون » أن فنانى عصره الذين اتجهوا إلى تصوير الواقع المحسوس ، وجعلوا هدفهم من الفن بعث اللذة الحسية عند جمهور المتلقين ، يراهم مضللين ، يحاكون الصور ، والأشباح ، ولا يتحررون الحقائق ، لذلك حين تعرض أفلاطون لتربية الأحداث فى الجمهورية ، فإنه يشير بصفة خاصة إلى ضرورة طرد الشعراء والفنانين من المدينة الفاضلة ، لأنه يرى أن الفن يقلد الطبيعة ليحسنها ، والطبيعة الحسية فى حد ذاتها إن هى إلا مجموعة من أشباح ، وظلال كاذبة للعالم المعقول ، فكأن عمل الفنان كما قلنا مجرد رسم صورة لعالم الطبيعة كما تظهر له ، فيزيّف بدوره ويشوه الواقع ، فما بينه وبين المثل هو أشدّ سحقاً مما بين الواقع والمثل ، ولما كان صانع الصورة ليس له فهم لما هو حق ، بل لما يظهر فحسب ترتب على هذا أن مكانة الصورة عنده أدنى من الطبيعة ، وبذا يصبح التحسين الذى يحاوله الفنان تأكيداً لرداءة المقلد ، فالمقلد أشباح ، وظلال وأكاذيب للعالم المعقول .. فكأن الفن تقليد التقليد بهذا المفهوم الذى أوضحنا ، لذا ينبغي ألاّ يجعل الفن موضوعاً لتربية الشباب ، وخاصة إذا كان هذا النوع من الفن مما يصور الرغبات الدنيئة والفراغز المنحطة ، ومدايح النفاق للأثرياء ، مما يثير حقد الفقراء ، ويدفع بفئات التجار إلى الشره ، وجمع الأموال ، لكى يصبحوا على شاكلتهم^(٢٠) .

لذلك - « فمن المستحيل وجود أى نظام سياسى ذى قيمة يخلو من النظام أو لا يتغير للحقيقة والخير ، وهذه هى المسألة التى يريد أفلاطون توكيدها فى

(١٩) انظر علم الجمال « لهوسمان » : ص ١٤ ، ١٥ .

(٢٠) أفلاطون : انظر الجمهورية - الكتاب الثالث : فقرة ٣٨٧ / ٣٩٨ والكتاب العاشر فقرة ٩٥٥

الجمهورية ، مما يخلق التوازن ، ويساعد على الانسجام ، وهما الخير الأعظم للفرد ، والمجتمع على سواء «^(٢١) .

يقول « أفلاطون » على لسان « سقراط » أمام إقضائه : تركت رجال السياسة ، وقصدت إلى الشعراء سواء في ذلك شعر المأساة ، أم الأغاني الحماسية ، أم ما شتم من صنوف الشعر ، وقلت في نفسي : إن الأمر لا ريب مكشوف لدى الشعراء ، فأجدني بإزائهم أشد جهلاً ، ثم جمعت طائفة مختارة من أروع ما سطرت أفلامهم ، وجمعتها إليهم ، أسألهم عن معناها لعل أفيدهم شيئاً ، أفأنتم مصدقون ما أقول ؟ واخجلتاه !! - أكاد أستحي من القول ، لولا أنني مضطر إليه ، فليس بينكم من لا يستطيع أن يقول في شعرهم أكثر مما لو قالوا ، وهم ناظموه عندئذ . أدركت على الفور أن الشعراء لا يصدرون في الشعر عن حكمة ، ولكنه ضرب من النبوغ ، والإلهام ، إنهم كالقديسين أو المتنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات ، وهم لا يفقهون معناها .. يعتقدون في أنفسهم الحكمة فيما لا يملكون فيه من الحكمة شيئاً استناداً إلى شاعريتهم القوية^(٢٢) .

ويقول :

« لقد تورط الشعراء ، والنثرون في الخطأ ، وأوغلوا فيه حينما يقولون : إن كثيرين من الرجال غير العادلين سعداء ، وإن كثيرين من الرجال العادلين أشقياء ، وإن عدم مراعاة العدالة ليجلب النفع إذا لم يكشف أمره ، وإن العدالة تنفع الغير وتؤدي صاحبها ، ويبدو لي أن نحظر عليهم إشاعة مثل هذه الأقاويل ونأمرهم بنظم الأغاني ، وتأليف الأقاصيص التي تحدث في النفس تأثيراً مخالفاً لذلك »^(٢٣) .

(٢١) البرهفي : انظر كتابه : الفلسفة اليونانية ، أصولها وتطوراتها ترجمة الدكتور عبد الحليم

عمود ، وأبو بكر زكري ص ١٢٨ / ١٢٩ .

(٢٢) انظر محاورات أفلاطون - ترجمة الدكتور زكي نجيب محمود . ط لجنة التأليف سنة ٦٣

ص ٧٦ .

(٢٣) انظر « أفلاطون والأدب والفن - لعل آدم - مقال مجلة العربي يناير سنة ١٩٦٧ - نقل عن

« دراسات في الشعر العربي (ط ١) للدكتور حدارة » .

« وإذا استطاع الشاعر أن يقنعنا بغير ما وصلنا إليه أدخلناه المدينة مغتبطين
إننا لا ننكر سحره ، ولكننا نغيب عليه خيائنه الحقيقية ، ألسنت يا صاحبي
تسلم بسحره الساحر ، وخاصة إذا ما نطق به لسان هوميروس »^(٢٤) .

ويعلق الدكتور هدارة على هذا الاتجاه الأفلاطوني بقوله : لقد أدرك
أفلاطون خطر انحراف الشعر عن غايته الأخلاقية إذ عارض أشد المعارضة نظرة
السفسطائيين الذين كان فهم يقوم على التحويه ، والخذاع ، ولهذا كان أفلاطون
يطلب الحقيقة لا في اللذة ، أو الانفعالات الحادثة في النفس ، بل في الصورة
الفنية ، وبناء على هذا الرأي نجد أفلاطون ضعيف الثقة في الدور الذي يقوم به
الشعراء في مدينته الفاضلة ، وكأنه يرى الشعراء مخادعين لا يحسنون فهم
أنفسهم ، ولا يقدرّون على فهم الحقيقة ، فهم بعيدون عن المثل الأخلاقية ،
لذلك يطالبهم بأن تكون أعمالهم الأدبية وسيلة لإظهار الحقائق الأخلاقية ،
ويحذرهم من أن يطبعوها بطابع الوهن والفساد والخسة^(٢٥) .

ولم لا .. إنهم ملهون ، ومترجمون عن الآلهة كما يقول : فلا بد أن يتحدثوا
عن كل ما هو حقيقي وجميل وأخلاق ، وأن يكون فهم صورة رائعة للخير
والحق والجمال .. ويتوسع أفلاطون في شرح هذا في محاوره (إيون) Ion ،

(٢٤) الجمهورية : فقرة ٦٠٣ .

(٢٥) الدكتور محمد مصطفى هدارة : دراسات في الشعر العربي (ط ١) : ٢٦ / ٢٧ وجدير بالذكر
أن القرآن الكريم قد وضع قيوداً على الشعر ، فظل مكبلاً إلى قاعدته الخلقية التي رسمها له ، وليس بمجيب
أن يضع القرآن حدوداً أخلاقية للشعر والشعراء ، بل المجيب ألا يفعل ذلك فضيلة الدين الحرة في كل
مجالاتها ، ولكن ليست على إطلاقها ، كما يدعى بعض التحليلين الذين ينادون بأن يكون الفن طليقاً من كل
قيود ، فيستع لاحت الفرائز بدعوى الواقعية .. إن الفن اختيار ، وليس من الضروري أن يضاهي كل
حركات الواقع للتأكيد على معنى الحرية في الفن . إن هذا الإطار الأخلاق الذي وضعه الإسلام للشعر
ولغوه من الفنون هو الإطار المثالي الذي خرج عن الالتزام به الشعراء منذ وقت مبكر في العصر الإسلامي
وهذا الانحراف عن الغاية الأخلاقية مما تنبه إليه الفيلسوف اليوناني « أفلاطون » من قبل .. على غرار
ما ذكرنا .

[انظر موضوع الإسلام والشعر في «دراسات في الشعر العربي» للدكتور محمد مصطفى هدارة (ط ١)
ص ١٨ ، ٢٦] .

حيث يقدم لنا الشاعر على أنه منشد ملهم، تيث الآلهة حديثها على لسانه ، إنسان يعوزه الفن الذاق ، والإرادة الحرة ، فهو أداة سلبية وحسب ، وهذا الأمر ليس خاصا بالشاعر مبدعا فقط ، بل إنه ينطبق على حال المتنوق أيضا ، فلن يتم تأثر المتنوق وانفعاله بالعمل الفنى إلا إذا ألهم هو الآخر ، فالشاعر ملهم ، أو الممثل ملهم ، وصفوة النظارة ملهمون ، وهؤلاء يلهمون الطبقة التى تلهم وهكذا ..

يقول سقراط فى هذه المحاوره إلى « إيون » - وقد كان « إيون » منشداً ، يروى أشعار الفحول - يقول : إن البراعة التى تمتلكها ليست فنا ، بل إلهاما .. هناك قوة إلهية تحركك كذلك التى تكمن فى الحجر الذى يسميه « يورويديس » مغناطيس ، إن هذا الحجر يجذب إليه حلقات الحديد ، ثم يمنحها أيضا قوة مشابهة تمكنها من أن تجذب حلقات أخرى ، .. وبالطريقة عينها تلهم ربة الشعر نفسها بعض الناس ، ومن هؤلاء الملهمين تستمد سلسلة أخرى من الناس إلهاما .. إن الشاعر كائن أثيرى بمنح مقدس ، ليس له قدرة على الخلق إلا إذا هبط عليه الإلهام ، وتعطلت حواسه ، لا يحتملون على قاعدة من قواعد الفن ، بل إنهم ألهموا النطق بما توحىه ربات الشعر إليهم .. وما الشعراء إلا مترجمون عن الآلهة ، كل عن الإله الذى يتبعه ، ومن خلال هذه الوسائط ، يوجه الله أرواح الناس الوجهة التى يرضيها .

وهكذا نجد محاوره « إيون » تفترض أن ما يتحدث عنه الشاعر هو الحقيقى^(٢٦) والجميل ، ومن هنا استند أفلاطون إلى نظرية الإلهام ولكى يدفع عن الشاعر تهمة الكذب ، ولعل أفلاطون - فيما ذهب إليه « ديفيد دتش »^(٢٧) ، عندما طور مثله فى الأخلاق أخذ بمنظر النظر فى المسئولية الأخلاقية للشاعر ، فبدأ الشك يساوره فى مدى قدرته على القيام بهذه المسئولية

(٢٦) انظر محاوره « إيون » فترة ٥٣٤ .. محاوره « فيدروس » فترة ٢٤٥ . وانظر كتاب القوانين
فترة ٧١٩ - ومناهج النقد الأدبى لديفيد دتش ص ١٩ - ٢٣ . والجمهورية ص ٦٠٦ .
(٢٧) مناهج النقد الأدبى لديفيد دتش ص ١٩ وما بعدها .

لذلك نراه يصب على الشاعر جام غضبه ، وتهمه في الكتاب العاشر من الجمهورية الذى يعد بحثاً مطولاً للمبادئ العامة التى يقوم عليها المجتمع الفاضل .

وهكذا يبدو لنا التعارض واضحاً بين نتائج موقف أفلاطون من الفن في « الجمهورية » وبحضرنا ما يذكره الدكتور محمد أبو ريان عن محاوره ، (فيدون) ، إذ يقول أفلاطون : « إن حسن استخدام الفن يتيح لنا تحقيق الانسجام بين العادات ، والنفس ، وهو انسجام ضرورى لمساعدة الناس ، وفي هذا المعنى يجب أن يقدم الفنانون للمجتمع أناشيد دينية ورق » (٢٨) .

ويمكن تفسير هذا التعارض أو التناقض في موقف أفلاطون من الفن بما ذكرته الدكتور « سهر القلملى » بأن أفلاطون لم يتذبذب في مسألة الشعر أو مسئوليته الأخلاقية والتبذية ، فهو قد نفى الشعراء بسبب خلقى ، وأدخلهم في جمهوريته بسبب خلقى أيضاً (٢٩) ، بمعنى أنه أدرك خطر الشعراء على جمهوريته الفاضلة ، فطردهم منها ، ولكنه يدرك أيضاً أن الفنان يمكن أن يستشف الجمال المطلق فيذهب النفوس ، وكأنه أراد محاكاة مثالية لم توجد بعد على الأرض ، وعارض محاكاة رديئة تنقل المرأة نقلاً حرفياً ، وهذه ينبغي أن تنفى .

وما يجدر ذكره أن في هجوم أفلاطون على الشعر اعترافاً ضمنياً وصريحاً في الوقت نفسه بما هنالك من فرق بين الصورة في الفن ، والصورة في الطبيعة ، مما يؤكد لنا أن فكرة المحاكاة بمعناها الأرسطى بدأت منذ اللحظة التى بدأ يفكر فيها أفلاطون في طبيعة الفنون ، وأثر ذلك على الفنانين ، والجمهور المتلقى مما أغنى التفكير في الفن بعده ، وأوضح الفرق بين النقل الأمين أو المحاكاة الدقيقة ، وبين التقليد الفنى بطريقة أشمل وأبعد أثراً مما ساعد على ظهور رؤى نقدية دقيقة كان لها أعظم الأثر في توجيه النقد والفنانين على سواء .

(٢٨) انظر فلسفة الجمال والفنون الجميلة للدكتور أبو ريان ص ١٧/١٦

(٢٩) د سهر القلملى : فن الأدب : المحاكاة ص ٨٠

نعود فنقول : في إطار هذا الفهم للموظيفة الأخلاقية للفن ، أدرك أفلاطون الصلة بين الفن المصرى والدين ، ولهذا السبب يجد الفن المصرى القديم على أساس ما يستهدفه الدين من أخلاقية عن طريق الفن ، وكأن الحرية لدى الفنان في رأى أفلاطون ليست أن يفعل ما يشاء ، بل الحرية الحقيقية هي أن يوجه الفنان إرادته عاقلة ، فيحسن الاختيار بين الحسن والقيبح (٣٠) :

ولعل امتداح أفلاطون فن قداماء المصريين كان على أساس أنه فن ثابت أصيل يتبع نظاما مقررة بخلاف ما رآه في دعوة السوفسطائيين إلى الذن الزائف القائم على التهاويل الكاذبة ، والبعد عن الحقيقة ، والذي لا يسانده نظام أو مبدأ أخلاقى (٣١) .

ثم إنه يرى أن الفنون تلام أخلاق الناس من جهتين : من جهة اللذة ، ومن جهة الخير ، فقد يجد بعض الناس في الموسيقى لذة يطربون لها ، ويزعمون أنها جميلة ، وقد يرى الآخرون اللذة فيها ، ولكنها لذة مقرونة بالشر ، وهؤلاء هم الذين يتجولون من الرقص ، والغناء في حضرة العقلاء ، ولو أنهم يحسون اللذة في أعماقهم .

ومثلهم مثل المدن التي لا تراقب الفنون من حيث غاياتها النبيلة ، وأهدافها السامية ، فيكون أثرها على أخلاق الشعب سيئا (٣٢) .

وهكذا يتضح لنا معنى الأخلاق في الشعر ، وعند الشعراء ، فيما ارتأى أفلاطون ، فمعنى الأخلاق هو التسامى بالحياة ، وحمل الشعراء والشعر من عالم ضيق إلى عالم إنسانى ، فالشعر مرتبط بالإنسان في سموه وإحيائه ، لذلك حق للشاعر الإنجليزي « كولردج » أن يعرف العبقرية بأنها : « المعيشة فيما هو إنسانى كلى » .

(30) Bluck. R.S: Plato's life and thought : 67

نقلا عن بحث الشعر والقدر الأخلاقى للدكتور هدارة - عالم الفكر م ٩ ع ٣ ص ٢٣١ .

(٣١) انظر للدكتور أحمد مؤاد الأهواى : أفلاطون (دار المعارف) ١٩٥٨ .

(٣٢) د . أحمد الأهواى : أفلاطون .

إن هذا الارتباط يحقق للشاعر ذاتية في إطار صلته بالآخرين ، وتفاعله مع مجتمعه ، والعواطف الإنسانية تتصف بالسمو بقدر ما يدخلها من تهذيب حتى تتوافق مع متطلبات المجتمع ، ومدى ثقيله لها ، أما العواطف الشاذة البعيدة عن السمو ، فهي التي تتعارض مع الحياة ، لأن الحياة دائما تسعى إلى التقدم والسمو ، فإذا كان الفن لا يتصف بهذا السمو ، فإنه يكون ضد الحياة ، وحيث يكون الفنانون كالأنبيا^(٣٣) .

وإذا سلمنا بأن الفنان حر على أساس أن العمل الفني « غاية مطلقة » يعتد بالإنسانية ، فإن هذه الحرية حرية مستقلة ، تحمل في ذاتها مبرر وجودها ، « ولهذا لا يصح أن يثر الكاتب في قارئه انفعالات الرهبة أو الأطماع ، أو الغضب ، أو حب الذات ، أو الضغينة ، والأهواء التي يظل القارئ معها ذا إرادة سلبية »^(٣٤) .

فإذا ارتاب القارئ في أن الكاتب إنما يكتب ما كتب من أهوائه ، ومن أجل أهوائه ، فلا تلبث ثقة القارئ أن تتلاشى ، ويدخل العمل الأدبي في سلسلة الأمور الموجهة سلفا وجهة التحكيم^(٣٥) .

لذلك فبالرغم من أن الأدب شيء ، والأخلاق شيء آخر ، فإننا نرى في أعماق فرائض الفن ، فرائض الخلق ، ومن هنا يصبح العمل الأدبي تقدما خياليا للعالم في حدود ما يستلزم من الحرية الإنسانية^(٣٦) .

وإن هذا ما نلمحه في رأى واحد من خبراء « الديانة الأدبية » - على حد قول « إمانيو آرئولد » - إنه « الكونت ليو تولو ستوى » في روايته : « أنا كارنينا » (Anna karnine) ، إذ قال :

(٣٣) د . منصور عبد الرحمن : معايير الحكم الجمال : ١٦٦ .

ونظر للدكتور زكي نجيب محمود : فلسفة وفن : ٤٠٠

(٣٤) د . غنيمي هلال : في النقد التطبيقي والمقارن ص ٧٣ .

(٣٥) السابق : ص ٧٣ .

(٣٦) جان بول سارتر : ما الأدب ؟ ص ٦٦ .

الحياة متطورة ، وإننا معشر رجال الأدب نقوم بالدور الرئيسي في هذا التطور ، وإن وظيفتنا نحن معشر الفنانين والشعراء هي أن نتقف العالم ، ولكي يحال بيني وبين إبراز هذا السؤال ، « ما عساي أكون ، وما الذى يتعين على أن أعلمه للناس ؟ - ولقد أوضح لى البعض أنه من العبث أن نعرف ذلك ، وأن الفنان والشاعر يعلمان الناس دون أن يدركا الكيفية التى يعلمان بها ، ولقد قرئ فى ذهن الناس أنني شاعر عظيم ، ونتيجة لهذا كان من الطبيعى أن آخذ بهذه النظرية ، أنا الفنان الشاعر أكتب ، وأعلم دون أن أعلم أنا نفسى ماذا أعلم ، نلت المجد ، وبالتالي كان ما أعلمه غاية فى الجودة ، هذا الإيمان بأهمية الشعر يتطور الحياة ، كان ديناً ، وكنت أحد كهنته^(٣٧) .

لذلك فإن تجاهل عالم الأخلاق للشاعر ، إن دل على شيء فإنما يدل على أن عالم الأخلاق هذا غير مؤهل لدراسة موضوعه ، إذ إن الشعراء وحدهم ، وليس الوعاظ هم الذين يضعون أسس الأخلاق ، الشيء الذى نادى به (شيللى) مرارا ، فيما حدثنا عنه « أيفور ريتشاردز » . ومعنى آخر :

« إن قيمة العمل الأدبى وجماله لا تكمن فى اتباع القواعد المجردة ، والقوانين العامة للسلوك ، وإننا لن نستطيع أن نفهم ماهية القيمة ، ولا أن ندرك أى التجارب أقوم من غيرها طالما ظل تفكيرنا فى حدود هذه المجردات مثل الفضائل ، والذائل - إن القيمة تكمن فى الواقع فى الجزئيات والتفاصيل الدقيقة التى تتألف منها الاستجابة والموقف ، والفنان من حيث هو فنان لا يهتم بالتعميمات لأنه يعلم عن طريق التجربة أن التعميمات تعوزها الدقة ، ولا تستطيع التمييز بين القيمة وعدمها^(٣٨) .

كل ذلك نقوله مؤكدين عبارة « بودلير » التى يقول فيها : « الأخلاق لا تدخل فى الفن على أساس أنها غاية ، وإنما تتمزج فيه كما تتمزج بالحياة نفسها^(٣٩) .

(٣٧) إلماتيو آرنولد : مقالات فى النقد الأدبى من ١٩٤ / ١٩٤ .

(٣٨) ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبى : ١٠٧ .

(٣٩) عن روز غريب : النقد الحسالى : ٦٥ .

ولقد كشف لنا « جروم ستولنيتز » - مستعينا بكلام « ستاركى » عن « بودلير » ، كشف لنا عن معنى ذلك بقوله :

« إن الفنان يكشف لنا عن وجه الشر وسوء الخلق ، ولكنه لا يفعل ذلك إلا لكي يبين لنا مدى قبحه ، فمجموعة قصائد « بودلير » المسماة « أزهار الشر » (Les Fleurs du mal) حافلة بأوصاف لسلوك جنسى لا يليق ذكره ، وقد حوكم بودلير ، وأدين بسببها في عام ١٨٥٧ ، غير أن مكانته بوصفه شاعراً أخذت تتزايد بعد ذلك لأن « كل ما أراده كان التعبير عن نفوره من الخطيئة والرديلة التي يتعرض لها الإنسان ، وحزنه على اليأس الذى تؤدى إليه وضاعته » - ولذلك هتف « بودلير » قائلاً :

« إن الكتاب ينبئ أن يحكم عليه ككل ، وعندئذ سيُسفر عن أخلاقية هائلة » (٤٠) .

وعلى هذا فإن راق للبعض أن يتهم جماعة الفنانين بأنهم فى معظم الأحيان لا واقعيون ، ولا أخلاقيون ، أو لا عقليون لجرد أنهم يقدمون لنا الأشياء فى صور لا تتفق مع عاداتنا الإدراكية والوجدانية والتزوعية ، ربما كان فى استطاعتنا أن نرد عليهم بقولنا :

إن الأعمال الفنية ليست نُسخاً تمثل أشياء عادية نعرفها فى حياتنا العملية ، وإنما هى موضوعات فريدة محملة بمعان خاصة ينقلها إلينا الفنان بطريقته الخاصة ، وإذا كان هؤلاء يخلطون بين الفن والأخلاق ويمزجون الموضوع الفنى بالموضوع الخلقى ، فإننا نستطيع أن نرد عليهم قائلين : إن القتل ، والعصص ، والزناة ، والأشرار هم فى نظر الأخلاقى موجودات غير صالحة ، لا بد من أن تلقى جزاءها ، ولكنهم فى نظر الفن قد يكونون مجرد مخلوقات شبيهة بنا ، أعنى موجودات تعسة قادتها الظروف أو الملابس إلى ارتكاب الجريمة دون أن تكون الفعلية الإجرامية التى أقدمت على ارتكابها قاعدة عامة لكل سلوكها ،

(٤٠) جروم ستولنيتز : النقد الفنى - ترجمة د . مؤاد زكريا ص ٥٣٩ .

ومن هنا فإن الرأى العام لا يرى الشيء إلا فى ضوء علاقاته المتشابكة ،
أوصلاته المتعددة ، فى حين أن الإدراك الفنى لا يرى الشيء إلا بوصفه
موضوعاً خاصاً ، له كيانه الذاتى ومعناه الخاص^(٤١) .

معنى ذلك أننا ينبغي ألا ننكر الخير الكامن فى التجربة الجمالية ، وربما رأينا
« أفلاطون » ، « وتولوستوى » قد أفرطوا فى تأكيد سيطرة الأخلاق على
الحياة مما يمكن أن يحرم التجربة ثرائها وحيويتها ، إلا أن محاولة إعفاء الفن
والتجربة الجمالية من كل إشراف أخلاق ، إنما هى ببساطة استبدال تعصب
بتعصب آخر .

هذا - وينتهى أفلاطون فى نظرنه الجمالية إلى القول بأن رؤية الفنان
للحقيقة ، وجه لها شرط أساسى ليتوفر الجمال فى عمله الفنى ، وأنها أساس
الصدق فى تعبيره بالمحاكاة ، « ومهما تكن المسافة التى تفصل أنواع الجمال
الأرضى عن الجمال الحقيقى ، فإن الذين عاينوا بريقه فى وهج لا مثيل له بين باقى
المثل فى عالم يسمى على الأرض ، أولئك هم وحدهم الذين يمكنهم معرفة أنواع
الجمال الأرضى ، التى ليست سوى تقليد باهت مشوه له »^(٤٢) .

وجدير بالذكر أن أفلاطون فى محاورته المعروفة « سيمبوزيم » أضفى على
القيمة الجمالية أو الاستطيقية عنصراً أخلاقياً ، فكما كشف عن العلاقة بين
الجمال والإيروس أبرز الصلة بين الجمال والخير .

فالجمال عنده جمال الحقيقى ، أو جمال الخير ، وقد تناول هذه الفكرة ذاتها
بالتحليل فى محاوره « المأدبة » حيث تأمل الجمال بوصفه ماهية ثابتة مطلقة
أزلية^(٤٣) ، كما سبق أن قلنا .

(٤١) الدكتور دكرى إبراهيم : مشكلة الفن : ٢١٦

(٤٢) ديس هويسمان : علم الجمال ص ٢٣ (والقول للأستاذ ب . م شول) .

(٤٣) الدكتور عاطف جودة : الرمز الشعرى عند الصوفية ص ١٠٠ / ١٠١ عن ترجمه :

Plato: The symposium Trans by. w. Hamilton- The Penguin Classics, First

published (1957) وانظر علم الجمال لديس هويسمان ص ١١٧ / ١١٨ .

ولقد كان أفلاطون في ذلك حاذياً حذو «سقراط» ، ثم إنه في محاورته «ثايدروس» ، و «ثايدروس» ، وفي كتابه «الجمهورية» يعقد صلة وثيقة بين الأخلاق ، وفلسفة «ما بعد الطبيعة» ، فالتقابل بين العالم المحسوس ، والعالم المعقول ، أو بين المادة والصورة ، وهو تقابل ميتافيزيقي ، أصبح عند أفلاطون تقابلاً في القيم ، بمعنى أن المادة أصبحت عنده مبدأ لكل ما هو شر ووضيع ، والعقل هو الأساس لكل ما هو خير ورفيع ، كما أن علة التسليم بما هو حق راجعة إلى أن الحقيقة لا تتعدد ، إن كل ما هو خير يصدر في نهاية الأمر عن «الله» والسعادة الحققة لا وجود لها إلا في العالم المعقول الذي هو عالم المثل ، والجمال وحده هو الذي يخلع على العلم بالمحسوسات صورة الخير ، والقيمة الحقيقية ، وبهذا يمكننا من أن نلمح فيه قبساً من العالم العلوي الذي وراءه ، أي العالم المعقول^(٤٤) .

ومن هنا كانت الألوهية في فلسفة «أفلاطون» غير منفصلة قط عن الحياة ، فهي تتغلغل في جميع مواقعها وتطهرها ، وعلى هذه الصورة تنتهي السياسة الأفلاطونية بحكومة إلهية صارمة لجمهورية الفاضلة^(٤٥) .

ولقد أفضى هذا المذهب الأفلاطوني إلى ما يسمى بالوحدة الجامعة بين الجمال والخير ، أو بين الأحكام الاستطيقية ، والأحكام الأخلاقية ولقد أكد هذا التصور كثير من فلاسفة القرن التاسع عشر ، - كما قلنا - إلا أن العلاقة يمكن التمييز بينها من حيث الخصائص ونوعية القيمة في كل من طرفيها .

فالأحكام الجمالية إيجابية ، بمعنى أن الجمال بوصفه قيمة إيجابية واقعية ذات صفة موضوعية يلدو شعوراً بحضور ما هو جميل ، أو شعوراً بغيابه - فيما هو قبيح .

أما الأحكام الأخلاقية ، فإنها سلبية ، بمعنى أنها تهدف إلى تحاشي ما هو شر سعي وراء الخير ، وهذا هو الفارق الأساسي بين هذين النسقين من الأحكام

(٤٤) (٤٥) غير ديفو : الفلسفة اليونانية ص ١٤٥ .

من حيث القيمة ويضاف إلى هذا العرق خاصية أخرى مرتبطة بالمنفعة ، بمعنى أن الأحكام الاستطيقية تؤسس على التجربة المباشرة ، ولا تبنى بشكل واع على فكرة المنفعة النهائية التى يتضمنها موضوع التجربة ، أما الأحكام الأخلاقية فإنها تؤسس عندما تكون إنجائية ، على الوعى بالمنافع التى تشتمل عليها ، وإذا كانت كل القيم استطيقية بمعنى من المعانى ، فيترتب على ذلك أن القيم الأخلاقية تبدو ذات طابع استطيقى^(١٦) .

إن هذا التصور الأفلاطونى فى تمثله الجمال مرتبطاً بقيمة أخلاقية نراه الطابع الفلسفى للأفلاطونية المحدثة ، « فأبرقلس » [٤٨٥] نظر إلى الجمال بوصفه « القوة التى يدعو بها الإله جميع الكائنات إليه بعد صلورها عنه ، وهو الذى يربط جميع الكائنات بعلتها »^(١٧) .

وقصارى القول أن نظرية أفلاطون فى المثل ، أو الإلهام ، أو العبقرية ، جعلته يفترض وجود مثال خارجى للجمال ، وتصبح الأشياء فى حقيقة جمالها شبيهة بالمثل ، ويقرب هذا الشبه أو يبعد بمقدار ما فيها من جمال ، والعمل الفنى نقل أو محاكاة لهذه الأشياء الشبيهة بمثال الجمال ، فهو إذن شبيه بالشبيه - كما قلنا سابقاً - والجمال فى المثل جمال مطلق ، كما أن الجمال فى الأشياء جمال نسبى ، ثم إن الجمال ، أو الجمال المثالى مفهوم سابق يسيطر على الفنان حين يعمل ويختار عناصره من الأشياء الطبيعية ، ويؤلف منها وحدة غاية فى الجمال بحسب هذا المفهوم ، لذلك كان الفن عنده اكتشافاً « يبحث عن الانسجام وعن العظمة التى تكمن فى أعماق وجودنا السابق »^(١٨) .

إن مصدر الفن فى نهاية الأمر هو المثل المعقول للجمال ، تلك الوحدة المتعالية عن الحى ، والتى تتربع فى عالم وراء عالمنا ، وهو العالم المعقول ، وكأنما الأثر الفنى يستمد جماله من مشاركته فى مثال الجمال بالذات ، وقيمته تتحدد

(١٦) انظر للدكتور عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية ص ٤١ (ط ٣) - وللدكتور عطف

جودة : الرمز الشرقى ١٠٢ / ١٠٣ .

(١٧) أفلاطون / فايدروس - ترجمة د - أميرة مطر ص ٧٩

(١٨) علم الجمال هوبسن : ٢٢ .

بمقدار تحقق هذه المشاركة وشموها ، وعمقها ، ومعنى ذلك أن الفنان يصدر في فنه عن مصدر موضوعي معقول ، أو موضوعي مثالي ، لا عن ذاتيته وفرديته ذات اللون الخاص^(٤٩) .

ومن أجل ذلك ، فإن أفلاطون يعد من طائفة الفلاسفة الجمالين الموضوعيين^(٥٠) المثاليين ، وهؤلاء يرون أن الفن إنتاج موضوعي ، وأن فاعلية الفنان المنتج للأثر الفني تأتي في الدرجة الثانية بعد الموضوع ، أو من ناحية أخرى يمكن أن نحدد أساسا موضوعيا للحكم الجمالي ، إذ إن الحكم عند الموضوعيين - فيما ذهب إليه الدكتور محمد أبو ريان - يفترض أن يكون واحداً عند غالبية الناس بالنسبة لشيء معين ، وأساس موضوعية الحكم الجمالي عند أفلاطون ، أوسمة الجمال التي تؤسس مفهوم الشيء الجميل وطبيعته ، إنما تستمد أصولها من مثال واحد في العالم المعقول ، هو مثال الجمال بالذات ، وهذا هو أساس الموضوعية عند الأفلاطونيين وأتباعهم ، على أساس أن هذه الموضوعية تنسم بالمثالية ، لأن الجمال الحسي يصدر عن مثل أعلى في العالم المعقول يتجاوز نطاق عالمنا المحسوس^(٥١) .

معنى ذلك أن للقيم الجمالية التي توجه نشاط الإنسان وجوداً موضوعياً مستقلاً عن وجود الإنسان الذي يحكم بمقتضاها ، فحكمنا على شيء بالجمال يرجع إلى صفات ثابتة محددة موجودة في الشيء الجميل على نحو ما توجد المعادن النفسية سلفاً في باطن الأرض ، إن مثلاً للجمال هو السبب في جمال كل الأشياء الجميلة ، وعلى ذلك فإن الإنسان عند حكمه بالجمال ، إنما يكشف ما هو موجود .

ويلخص الدكتور عز الدين إسماعيل النزعة الموضوعية في إفهم « أفلاطون » الجمال بقوله :

« نزع أفلاطون نزعة مثالية في فهم الجمال ، ففي الأشياء جمال ، وهو

(٤٩) الدكتور محمد أبو ريان : فطمة الجمال ، منشأة الفني الجميل (ط ٣) ص ١٤ .

(٥٠) السابق ص ١٥ ، ١٦ ، ١٧ .

جمال نسبي بالقياس إلى مثال الجمال ، وماذا يكون مثال الجمال سوى الصورة المجردة من الأشياء للجمال ، وبعبارة واحدة نستطيع أن نلخص الفهم الأفلاطوني الموضوعي للجمال في أنه كان تجريديا ، مثاليا وأنه كان يصبو إلى فن سام يكشف للحس عن عالم المثل ، لذلك يمكن القول بأن التأملات اليونانية للجمال ارتبطت ارتباطا وثيقا بالميتا فيزيقا^(٥١) .

ومجمل القول أننا واجدنا في جمهورية أفلاطون أول نظرية فلسفية ربطت الفن بالأخلاق ، وهو قيمة من القيم الأساسية التي تزجها النشاط الإنساني ، ثم إن جوهر نظرية أفلاطون في المعرفة والوجود بوجه عام هو الأخلاق ، لذلك شجع الصديق الفني عنده دوما بالمدلول الأخلاق ، الذي سيطر على تفكيره ، لذلك كثر كلامه عن وظيفة الفن الأخلاقية ، أكثر من كلامه عن طبيعة الفن نفسه ، الذي لا يعدو أن يكون - على حد قوله - نوعا من الإدراك الباطني ، بمعنى « إنه الجمال الذي يطلق الروح من أسارها لتتطلع إلى الحقيقة بكل روعتها ، وجمالها .. إنه صحوة للقوى الكاسنة في النفس الإنسانية تمكن صاحبها من رؤية الحق »^(٥٢) .

ومما يجدر ذكره - وكما سبق أن أشرنا - أن أفلاطون قد تنبه إلى أن هناك فرقا بين الفن ، والأصل ، إذ إن الرسم ، وكل أشكال المحاكاة ، أعمالها بعيدة عن الحقيقة ، « وهذه أول شرارة انبعثت في التفكير الفني في ميدان الاختلاف بين الفن والنموذج »^(٥٣) .

وهذا يعني أن نظرة أفلاطون إلى الفن ، إذا كانت قد بنيت على أساس أنه نسخة للنسخة ، أو تقليد للتقليد ، فإنه من ناحية أخرى لم يكن يعني هذا وحسب ، بل إنه وعلى حد قول « هربرت ريد » H. Read -^(٥٤) : « قد أدرك بوضوح الطبيعة غير العقلانية في الفن ، على أساس أن النسخة الفنية

(٥١) الدكتور عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية (ط ٣) ص ٣٧ ، ٣٩ ، ٤٠ .

(٥٢) فيلوروس : مقرة ٢٥٦ .

(٥٣) د . سهر القلملوي : انظر فن الأدب (المحاكاة) ص ٨٤ .

(٥٤) هربرت ريد : الفن واتجمع - ترجمة فارس منرى ص ١٤٥ .

(المطابقة) هي النتيجة المتشابهة في ميدان « آخر » من الحقيقة .

وهذا المفهوم لدى أفلاطون لم يرقم على أساس أن الفنان يدخل وجهات نظره على الواقع الخارجى فى داخل عمله ، وإنما على أساس أنه ينقله ما يترأى له « يشوه » ما يشد انتباهه ، ويشاهده ، بما يبعده عن المثل ، ولقد صدق الناقد الإيطالى « كروتشي » Croce عندما قال : « من الصواب أن أفلاطون لحظ أن المحاكاة تقف عند الأشياء الطبيعية ، عند الصورة ، ولا تصل إلى المفهوم والحقيقة المنطقية »⁽⁵⁵⁾ .

لذلك غدا الشعر عنده - فى مرحلة من مراحل تفكيره كما رأينا - شيئاً تافهاً ، لا يستطيع أن يفيد الحياة ، لأنه لا يوصل إلى هدفها ، وهو معرفة الحقيقة ، وهو يريد أناساً يبحثون عن الحقيقة ، ويسيطر على حياتهم العقل ، يريد « شعباً خيراً ما فى عناصر الروح عنده ما يستند إلى القياس والحساب »⁽⁵⁶⁾ ، أى ما يثبت أمام العقل .

ومن هنا كانت الفلسفة أفضل عند أفلاطون ، لأنها تبحث عن الحقيقة دون خداع كما يفعل الشعر ، إذ إنه يزعم أنه يجلوها لنا ، وإن كان يخفى له - أى الشعر - بعض الشيء ، لأنه يخض على اتباع الفضيلة والخير ، بعرض صورهما ، يقول فى كتاب القوانين :

« إن المأساة تقلد أحسن ما فى الناس وأنبه ، وشعراء المأساة كمشرعى القوانين يسدون إلى المجتمع أنبل الخدمات لأنهم جميعاً يهدفون إلى غاية واحدة »⁽⁵⁷⁾ .

معنى ذلك أن الشعر عنده كالقانون ، يضبط سلوك الناس ، ويعاونهم على فعل الخير ، بدعوتهم لتقليد هؤلاء الذين مجدهم الشعر من أبطال ، أو قدسهم من آلهة .

(55) Croce: Aesthetic : p 159

(56) كتاب الجمهورية فقرة ٣٠٦ .

(57) كتاب القوانين : فقرة ٨١٦ .

ثانيا - الاتجاه الجمالي عند « أرسطو » [٣٨٤ - ٣٢٢ ق . م] :

وإذا ذهبنا إلى « أرسطو » وجدناه يقسم المعارف البشرية إلى أنواع ثلاثة : المعارف النظرية ، والمعارف العملية ، والمعارف الفنية ، ولم يكن أرسطو يخلط بين الفن والمعرفة العملية ، بل كان يقول : إن غاية الفن تتمثل بالضرورة في شيء يوجد خارج الفاعل ، وليس على الفاعل سوى أن يحقق إرادته فيه ، في حين أن غاية العلم العمل هي في الإرادة نفسها ، وفي الفعل الباطن للفاعل نفسه ، وتبعا لذلك فقد ارتأى لأرسطو أن موضوع المعرفة الفنية إنما هو ما يمكن أن يكون على خير ما هو عليه - أى ما يتوقف على الإرادة بوجه من الوجوه^(١) .

وبهذه الرؤية لم يستطع « أرسطو » أن يتحرر تماما من مثالية أستاذه أفلاطون ، فقد أخذ عنه رأيه في المحاكاة . إذ يراها « أمراً فطرياً موجوداً للناس منذ الصغر ، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنماكثرها محاكاة ، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة ، ثم إن الالتئاذ بالأشياء المحكية أمر عام للجميع »^(٢) .

وهو - أى أرسطو - إذ يأخذ برأى أستاذه ، يحدد المحاكاة في إطار فلسفة الفن ، فالفنان من وجهة نظره لا ينبغي له أن يتقيد بالنقل الحرفي الواقعي ، فيصبح مقلداً ، وفي التقليد (Copy) ، لا فرق بين الأصل والتناج ، وإنما عليه أن يحاكي الأشياء على النحو الذى يجب أن تكون عليه مما يستلزم وجود بعض الفرق بين الأصل والتناج ، يقول :

وإذا اعترض بأن التصوير غير مطابق للحقيقة ، فقد يمكن أن يجاب بأن

(١) أرسطو : المداخل إلى الفلسفة

(٢) كتاب أرسطو طالعيس في الشعر / تحقيق وترجمة د . شكرى عياد ص ٣٦ / ٣٧ .

لم يكن لأرسطو أول من ابتدع كلمة محاكاة ، فقد كانت اللفظة شائعة على أفواه الناس في بلاد اليونان ، كما استعملها أفلاطون وغيره من قبله ولكن أرسطو نعت فيها روحاً ومعنى جديداً ، بعد أن كان أفلاطون يقصد بها التقليد الحرف والواقع الخالص . انظر هامش (٢) ص ٥٧ من كتاب (تلخيص كتاب أرسطو طالعيس في الشعر للوليد بن رشد) .

الشاعر إنما مثل الأشياء « كما ينبغي أن تكون » - كما كان « سوفوكليس » يقول : « إنه يصور الناس كما ينبغي أن يكونوا » ، وعمل الشاعر ليس رواية ما وقع ، بل ما يجوز وقوعه ، وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة^(٣) .

معنى هذا أن الأدب يعالج المحتمل أكثر مما يتعلق بالواقعي - كما وقع - وإذا حدثنا الشعر عن أشياء ليست صحيحة كل الصحة ، فمن الممكن تفسير هذه الأشياء تفسيراً رمزياً بوصفها طرائق للتعبير عن حقائق عامة مستكنة ، أو تصويراً مقبولاً لأشياء كان من الممكن أن تحدث .

معنى هذا أيضاً أن تصبح كلمة « التقليد » في الشعر عند « أرسطو » مطابقة لما ندعوه اليوم « بالصنعة » أو المهارة الفنية ، وبوساطتها يستطيع الشاعر أن يصل في النهاية إلى التعبير عن إلهامه الخيالي بصورة يمكن توصيلها إلى الأذهان ، إذ إن لفظ المحاكاة « يعد وصفاً للرابطة التي تصل بين التنبه الشعري ، وبين اللغة » - كما يقول « أيركرومبي »^(٤) .

وفي إطار هذا التصور لا يأبه « أرسطو » في جمال العمل الأدبي بسطوح الأشياء ومظاهرها الخارجية ، ففي العمل الأدبي الذي لا يدخله سوى التقليد الخالص نجد المظهر الخارجي للعالم دون أن تتدخل فيه روح الشاعر أو شخصيته ، « بينما لا نجد العالم الخارجي كما يبدو موضوعياً في المحاكاة بقدر ما نجد رؤية الشاعر للوجود ، وتجربته ، وإحساسه إزاءه . الفرق إذن بين التقليد والمحاكاة ليس فرقاً في الكم بقدر ما هو فرق في الكيف ، إذ إن العمل الأدبي نتاج الروح الإنسانية ، وليس مجرد صورة للعالم الخارجي ، إنه تجسيد لقيم إنسانية معينة ، الشيء الذي لا نجده في « التقليد الصرف » ، وإذا كانت تجربة الشاعر شخصية ، إلا أنها لا تتعلق بذاته الضيقة ، وبأموره الشخصية البحتة ،

(٣) كتاب أرسطو طاليس في الشعر ص ٦٤ / ١٤٤ - وبعد كتاب الشعر من تسميم علم الحمال الأدبي بخاصة . وعلى هذا القياس نرى الفيلسوف الأمريكي (جون ديوي) يعرف القيمة بأنها ليست ما نرغب فيه فضلاً ، ولكن ما ينبغي لنا أن نرغب فيه .

(٤) لاسل أيركرومبي : قواعد النقد الأدبي ص ٩٧ .

إنما تنبع من أعماق كيانه ، ولذلك فإن لها مدلولاً إنسانياً عاماً ، لأن الشاعر حينما يكتب إنما يستلطن ذاته ، ويتأمل ما هو إنسانى كلى فيها ، أى ما تشترك فيه الإنسانية جمعاء^(٥) .

ومن هنا فالحماسة الجمالية تكمل وتفنى بالتجديد ، وبالحلق الفنى الذى فيه تجتهد حتى تغنى المعانى الإنسانية بمحاولة سيطرة الإنسان على ما ينال من وجوده ، ويحد من سلطانه ، « وإذا كان مصدر الأدب - بوصفه فناً جميلاً - هو ذات الفنان الذى يبدأ من الواقع ليعيه وعياً ذا دلالة ذاتية ، غايتها تملك الوجود ، والسيطرة عليه ، فإن الإنتاج الأدبى يصبح أكثر أصالة ، كلما امتدت جنور الوعى فى هذا الواقع كى يدل على موقفه منه ، وكفاحه ضده ، ولا يمكن أن يمارس النشاط « الجمالى » إلا من خلال هذه الحدود التى يريد الكاتب الانطلاق منها بوصفها خصائص مميزة لإدراكه ، ومعالم محددة لموقفه ، ومادة عينية تترأى منها مثاليته التى يقصد إلى تحقيقها دون أن يصرح بها ، فذاتية الفنان إنسانية فى مصدرها ، وموضوعية فى مغزاها »^(٦) .

وانطلاقاً من هذا التصور ، فالفنان مطالب بأن يتحرى التمازج الكامنة ، والتصويرات المثالية ، التى لا تقع تحت بصره فى الواقع ، وإنما يكون وجودها فى عالم المعقولات ، وفى هذا يلتقى الجمال الطبيعى والجمال الفنى فيما أشار إليه أرسطو حين لاحظ حب الإنسان رؤية الأشياء « مصورة » محكمة التصوير حتى لو كانت هذه الأشياء فى الطبيعة مما يؤذى منظرها ، يقول أرسطو : « فإننا » نلتذ « بالنظر إلى « الصور » الدقيقة البالغة للأشياء التى ننأى لرؤيتها ، كأشكال الحيوانات الدنيئة ، والجثث الميتة »^(٧) .

وهذه المقولة مهمة جداً ، وتستمد أهميتها إلى حد كبير من ارتباطها بقضية

(٥) كولردج/ ص ٧٠ - مع ملاحظة أن كولردج يلتقى مع أرسطو فى مفهوم المحاكاة ويسى على هذا المفهوم تصوره عملية الإبداع الفنى فى الأدب .

(٦) د . غنىى هلال : فى النقد التطبيقي والمقارن ١٠٠ .

(٧) الشعر لأرسطو ص ٣٦ .

القيح أو الشر ، وعلاقة ذلك بمفهوم « الجمال » عند « أرسطو » ، فالقيح أو الشر يمكن أن يجتمعا كثيرا في القصائد - ولم لا .. ؟ ، وقد اجتمعا في الطبيعة والحياة ، « بل لقد كان القيح نفسه ، وهو نقيض الجمال موضوعا للفنون الجميلة من شعر ، وتمثيل ، وتصوير ، فلم نستغرب مجيئه في ذلك المعرض ، ولا بمنعنا القيح أو الشر الذى يمثل الممثل ، أو يصوره المصور ، أو يصفه الشاعر من أن نعرف فيه مزية الأداء الجيد الجميل »^(٨) .

وفى مقام الاستدلال على ذلك تسوق ما رواه الأستاذ « العقاد » نفسه عن « ليونارد دافنشى » المصور الباحث العظيم ، إذ كان « دافنشى » يتصيد المتسولة القباح في معارفهم ، وأجسامهم ، فيستقيم الخمر ، ويقص عليهم النواذر المضحكة ليغربوا في الضحك ، ويلمح على وجوههم المنكرة سرور البشاعة الخفيف ، فيلتقطه لتوه ، ويسجله في كناشته ، وهو سعيد بتصويره « الجميل » لذلك المنظر « القبيح » .

ومن ثم يرى الأستاذ العقاد : أن شعار الفنون بدلنا على أن كل ما يؤدى أداءً جميلاً هو موضوع صالح للعلم ، والريشة ، والمعزف ، وعلى هذا يعطينا الشاعر جمالاً حين يعطينا الميتة فى قصيد جيد الوصف والأداء ، ويفعل الممثل شيئاً حسناً حين يتقن تمثيل الدناوة ، والغدر ، والإثم ، والذائل الشائنة لمن يقترفها من الناس . لذلك فإذا قلنا : إن البركان جميل ، فنحن لا نقول : إنَّ الجمال فيه منزول عن الشر فى السبب والمظهر . فلو أننا شره لخلص جماله لنا ، وطابت لنا رؤيته بغير تنغيص^(٩) .

وربما كانت مسألة الشر أيضاً مسألة أفراد ، وأوقات ، لا مسألة عموم ودوام ، فما يكون شراً لهذا يكون خيراً لذلك ، وما يتقى شره فى زمن ، قد يطلب خيره فى زمن سواه ، فهو ليس بالقيح على إطلاقه ، ومادام الأمر

(٨) الأستاذ العقاد : ساعات بين الكتب (ط ١٩٤٠) ص ٣٢٢/٣٢١ .

(٩) ساعات بين الكتب للأستاذ العقاد : ٣٢١ ، ٣٢٢ .

كذلك فلا تناقض بينه وبين الجمال ، ولا حرج على الفنان أن يوجه إليه ملكة الفن الجميل^(١٠) .

فقد تتجلى ملكة الفن الجميل في سهولة ويسر على أسارير وجه مريض ، أو قسماط مسحة خبيثة ، أو في كل ما هو مشوه ذابل أو عليل ، بينما هي قد لا تتجلى بمثل هذه السهولة في القسماط المنظمة ، والأسارير السوية .. « ولما كانت قوة الطابع هي الأصل في مجال الفن ، فإننا نلاحظ في كثير من الأحيان أنه كلما زاد قبح الموجود في الطبيعة زاد جماله في الفن - لذلك فليس من قبيح في الفن سوى ما خلا من الطابع أو الشخصية ، والفنان الخالق بهذا الاسم يرى أن كل ما في الطبيعة جميل ، لأن عينيه حين تتقبلان كل حقيقة خارجية بشجاعة ، فإنهما عندئذ لا تجدان أدنى صعوبة في أن تستشفا من خلالها ما يكمن وراءها من حقيقة باطنة ، وكأنهما تقرأن في كتاب مفتوح »^(١١) .

ثم إننا ينبغي ألا ننسى أن الانسجام ، والتوازن ، والتناسب مصدر من مصادر الجمال الكامن في الصور والأشكال المشوهة أصلاً ، أو القبيحة أساساً ، « فالجمال الحقيقي قد يحاول الفنان أن يبرزه عن طريق تصوير هذا التشوه الدميم ، أو ذاك القبح الموجود في الصور والأشكال ، ولكن لابد للفنان حينذاك من أن يدخل في هذا التشوه ما لو فقد لاستحالت الحياة والحركة ، أعنى التوازن ، والتناسب ، وعندئذ نترك الاتساق وراء الاضطراب ، والانسجام وراء الشذوذ ، والواقع وراء الخيال ، والطبيعة وراء التقليد »^(١٢) .

معنى ذلك أن الجمال يوجد مع التناسب ، كما يوجد في غير التناسب ، والجامع بين الجمالين هو حرية الحركة في كلتا الحالتين . فجمال الأحذب مثلاً الذي يصوره أو ينحته فنان كبير ، أي جمال القبح ، هو الانسجام الكامن وراء

(١٠) انظر لعبد الحمى دياب : عباس محمود العقاد ناقداً : ٢٣٧ ، ٢٣٨ .

(١١) عن « رودان » لثالث الفرنسي : انظر مشكلة الفن للدكتور زكريا إبراهيم : ٦١ ، ٦٢ .

(١٢) جويو (جان ماري) : انظر مسائل فلسفة الفن المعاصرة : ٤٠ ، وانظر « للعقد » :

مراجعات في الأدب والفنون (ط ١٩٢٥) : ٦٤ ، ٦٥ .

الاضطراب ، أعنى الحياة التى تحقق النظام فى قلب الفوضى^(١٣) .

فنحن مثلاً إذا نظرنا إلى كلب الصيد الأعرج المعقوف المزيل لما رأينا فيه تناسباً ، ولكنه يعطينا الحركة الخفيفة الموزونة فى تركيبه هذا ، فهو جميل إذن^(١٤) .

كما أنه لا تناسب فى شكل الزرافة بالقياس إلى غيرها من الحيوان ، ولكننا إذا تصورناها كالحصان ، أو كالأسد ، تصورنا عائقاً لها من تدبير أمرها ، وتناول طعامها من فوق رأسها ، ومن تحت قدميها ، وهذا العائق يناقض شعور الجمال ، فإذا زال لم يكن بيننا وبين الشعور بجمال الزرافة عائق من المقابلة بين شكلها وأشكال غيرها من الحيوان^(١٥) .

ويرى « جون مارى جويو » [١٨٥٤ - ١٨٨٨] ، أن تقليد الدمامة فى الفن الإنسانى ليس إلا وسيلة ضرورية أو أداة لا بد منها ، ذلك لأننا نشعر شعوراً غامضاً بأن الدمامة لم توجد لتعيش وتبقى ، وإذا كنا نتحملها فى الآثار الفنية ، فلأن هذه الآثار خيالات لا قرار لها ، ولا ثبات ، ولأننا من جهة أخرى نظل نرى القاعدة وراء الاستثناء ، والقانون وراء الشذو^(١٦) .

قصارى القول أن بعض القبح ضرورى للفن ، وتبدو ضرورته فى بعض الأحيان فى أنه شرط من شروط الحياة ، « وما أشبه بتلك التجمعات التى يفرضها السائحون فى المناطق السياحية القطبية على وجوههم بإرادتهم إنعاشاً لعضلاتهم ، ومنعا لتقاطيعهم من أن تتجمد من البرد ، وحين أشهد درامة ما ، فلا بد أن أفزع لدى أبطلها على شئ من عيوبى ، بل بشاعى حتى أعقد بوجود هؤلاء الأبطال ، فليس المهم أن تبدو الشخصية الخيالية جميلة أو بشعة ، وإنما المهم أن تبدو موجودة ، فليست الأمور الخيالية فنية فى ذاتها وبذاتها »^(١٧) .

(١٣) انظر مسائل فلسفة الفن للماصرة : هامش ٤١ (العبارة لنولى برودم) .

(١٤) الأستاذ العقاد : هذه الشجرة (القاهرة ١٩٤٥) : ٣٥ - ٥٠ .

(١٥) السابق : ص ٣٥ - ٥٠ .

(١٦) جويو : مسائل فلسفة الفن للماصرة : ٤١ .

(١٧) السابق ص ٤٠ .

معنى ذلك أن الغاية الحقيقية للفن هي الحياة ، والواقع ، بما فيها من خير وشر ، وحسن وقبيح ، إلا أن الفن يتخطى بنظرته الدقيقة والباطنة هذا القبح أو ذلك إلى الحقيقة التي خلفه ، فيمحي القبح أمام الحقيقة ، فليست محاكاة القبح إذن إلا محاكاة للجمال ، أى للنظام الكونى العام ، والتقليد بوجه عام يعيل إلى أن يندمج في الحياة ، وجملة القول :

« إن غاية الفن هي الحياة ، وإن الفنان عندما يقلد ، فإنه يفعل ذلك ليوهنا بأنه لا يقلد »^(١٨) .

ولنتظر - كما يقول « جويو » إلى تمثال « الليل » « لميشيل أنجلو » .. ألا نحس أن هذه المرأة في صورة هذا التمثال قد خلقت للحياة ؟ .. بلى ، وما أعمق هذه العبارة التي كتبها أحد الشعراء في قاعدة التمثال : « إنها نائمة » ، إن الفن هو المثل الأعلى للإنسانية نام على صخرة النحات أو خشبة المصورة دون أن يتاح له يوماً أن ينهض أو يسير^(١٩) .

ونعود فنقول : إن معنى ذلك كله أن الفن من وجهة نظر أرسطو ومن لف لفه لا يختار موضوعات أو حقائق بعينها ، بل إن كل الموضوعات صالحة لأن تقع في دائرته ، ثم إن الفن لا يصور الحقيقة الواقعة كما هي ، فهذه مهمة المنطق والعلم ، وإنما يعنى بتصوير الحقيقة ممكنة الوقوع ، فالفنان يرغب في أن يهب لنظراته مزيداً من الاحتمال لمعجزه عن أن يهب لها الواقع ذاته ، وهنا يدخل الخيال خلصة ، وتكون إمكانيات الفنان في سبيل تحقيق هذا كله ، الخيال والحس ، والانفعال ، بفضل ما يلجأ إليه من وسائل صناعية تؤثر في النفس تأثيراً مباشراً ، وفي إطار الفن يتحول الواقع بفضل الصور الفنية والخيال إلى عالم مثالي يصلح بديلاً لعالم الوجود الواقعي ، وحيث نستطيع بوساطة الفن أن نخلق في آفاق سامية يمكن أن تتحقق فيها قيم الجمال والخير على السواء ، على أساس أنه لا يوجد شيء في الدنيا هو شر في ذاته ولذاته كما سبق القول ، وإذا

(١٨) (١٩) السابق ص ٤٠

كان الفن يتخذ الشر أو القبح موضوعاً جمالياً له ، فإنه لا يحاول تجميل القبح بقدر ما يخدم المبادئ التي يمكن أن يترك بها معنى الجميل .

ويقرب من هذا المعنى قول ت. س. اليوت : « ليست مهمة الشاعر أن يحصل على عالم جميل يتعامل معه ، ولكن مهمته كامنة في قدرته الحقيقية على رؤية ما تحت الجمال والقبح . أن يرى الملل والرعب والعظمة » (٢٠) .

ونتيجة لذلك كله ، ليس في استطاعتنا أن ننسب إلى الطبيعة (جمالاً فنياً) يكون هو الأصل في كل إنتاج استيطقي ، وإنما لابد أن نعترف بأن « الفن » هو الذي يسمح لنا بأن نحكم على الطبيعة من خلال طبيعته هو . إذ إنه قادر على رؤية ما تحتها نجياً .

من هنا كان للفن حقيقة عميقة المجنور في الوجود الواقعي ، لأنه ليس خيالياً يتم في فراغ ، وإنما يرتبط الخيال فيه بالواقع ، وعلى أساس هذا الارتباط يمكن أن يتصف الفن بالصدق أو بالكذب ، فكلما كانت رؤية الفنان أوضح في معاشته الانفعالية ، وتعبيره عن صداها في نفسه أصدق ، زادت القيمة الجمالية للعمل الفني مما يزيد في تأثيره . وبهذا يكون الفنان من وجهة نظر « أرسطو » أكثر طموحاً وتطلعا إلى المستقبل من خلال فنه ، وبذلك يكون العمل الفني محصلة كل تجارب القصيدة الماضية والممكنة ، وهذه الرؤية تحالف رؤية « أفلاطون » إذ إن الارتباط بالواقع ، والاقتراب منه هو عكس الصدق في الفن عنده ، أما « أرسطو » فقد رأيناه يطالب الفنان بأن يبدأ من حيث ينتهي الواقع مضيفاً إليه ما يجعله واقعاً جديداً سمته الفن ، والجمال ، ويصبح الجمال حينئذ كامناً في الصورة الجديدة بصرف النظر عن حقيقة الموضوع قبل تشكيله في النفس ، سواء أكان خيراً عظيماً أم شراً منقراً مخيفاً ، وهذا هو جوهر الصدق في الفن ، الذي يختلف عن معنى الصدق وجوهره في العلم ، والواقع الحقيقي .

ولذلك يفسر الصدق في العلم بأنه مجرد صدق الإخبار عن الحقيقة أما الصدق في الفن ، فهو إخلاص الفنان للحقيقة ، صدق الرؤية كما تراها نفسه بأمانة ودقة ، ومن أجل ذلك كان الفن نوعاً من اللغة يحى بها الفنان خبرته الجمالية ، وينقلها إلى الغير ، ولذلك غدا من أهم سبل الاتصال وأكثرها فعالية وتأثيراً ، وهذا كله ما دفع بالفلاسفة وعلماء الجمال إلى السؤال عن قيمة الجمال ، وهل يكون له اتصال بالحق ؟ - والإجابة للدكتورة أميرة حلمي مطر حيث تقول :

« إن ارتباط الحقيقة الفنية بالحقيقة الواقعية هو أساس الصلة بين الجمال والحق »^(٢١) .

ونضيف : إن الشيء يخلو من الجمال إذا خلا من الصدق ، والصدق ميدان التعبير الفني متعلق بالوجدان ، وليس بالعقل ، ورغم أن تنوق الجمال في حقيقة أمره عملية نفسية وجدانية ، إلا أنها مرتبطة أشد الارتباط بالموضوع القادر على أن يثبث فينا شعوراً إنسانياً صادقا يمكننا أن نتخيله في نفوسنا ، « لذلك فالتقييم الجمالي إن هو إلا تعبير عن علاقة بيننا وبين الأشياء التي تستحوذ على مشاعرنا بما ركب فيها من سمات جمالية تجرنا إلى إصدار حكمنا عليها بالجمال ، بصرف النظر عما كانت عليه قبل أن تصبح موضوعاً للفن ، وعلى ذلك فالجهود الجمالية ليس سوى إدراك المرء لحالات نفسه مجسمة في أشياء محسوسة ، وكل إدراك للجمال إنما هو تعبير عن هذا الإحساس »^(٢٢) .

ومن هنا يصبح للصورة الجمالية محتوى ومضمون جمالي يشارك المتلقي في تكوينه من ناحية انفعاله العاطفي المصاحب للإحساس بالجمال ، ومن ناحية التحامه أو تجاوبه مع ما أضفاه الفنان المبدع على الصورة من ألوان نفسية ، وثرأء وجداني ، وكذلك ما خلعه عليها من آرائه ، وتقاليده عصره ، أو مدرسته الفنية .

(٢١) عن مؤلفها : « فلسفة الجمال » ص ٦٠/٥٩ .

(٢٢) فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة (ط ٣) ص ٧٢ . وانظر ، فلسفة الجمال لحاريت

(الفصل السادس) .

وجدير بالذكر أن المحتوى ، أو المضمون الجمالى لا ينبثق فى عالم الفن إلا إذا ارتبط الموضوع الأصلى ، أو المضمون الأولى ، أو المادة بالصورة أو بالشكل ككل ، إذ إن المضمون فى الأدب والفن مضمونان ، المضمون الأولى الذى هو فى المعنى الحام « المعنى المرنى أو المفهوم ، أى الصورة الأولى الزمكانية »^(٢٣) ، أو فى المحتوى ، أى معنى الخبر بالنسبة لفن الأدب ، ولا شأن للجمال به ، أما الجمال فخاص بالمعنى الثانوى (الصورة الثانية) ، الناجم عن نظم الكلام ، أو « هياكل التراكيب » التى تتغير وتبدل وفقا لمقتضيات الأحوال ، وهذا هو المضمون الجمالى المراد ، « لأن الجمال لا يقوم بنفسه ، وإنما يتطلب مضمونا أو موضوعاً ، أو مادة (بعنصرها الزمانى والمكانى) يقوم بها ، ويفارقها فى آن ، وهذا كله تقف وراءه شخصية الأديب ، أو الفنان ، فالجمال فى الفن مستمد من روحه ، وموهبته ، وقدرته التى انفرد بها ، وتميز فى عالم الإبداع الفنى ، والناقد العظيم هو الذى يقف بنا على عناصر الجمال وخصائصه كما هى قائمة فى الأدب أو الفن ، وهو لا يستطيع ذلك إلا إذا ساوى الأديب أو الفنان فى الموهبة أو الملكة ، لكنها الموهبة الناقدة »^(٢٤) .

لذلك كانت المضامين ، أو المواد عند « أرسطو » ، « جوهرأ ماديا بالمعنى الحديث للكلمة ، وهى **اللا محدود** بالقياس إلى الصورة التى تدخل عليها **فحددها** ، وحتى الاستعمال المجازى ، فإن كل شئ غير محدد نسبيا ، مثل « الكلمة » ، و « الخطبة » ، و « الجملة » ، و « العاطفة » يمكن أن يسمى مادة عندما نفكر فى الصورة التى مستشكل فيها ، لذلك فإن المادة هى المتغير الذى لاثبات له إذا قوبلت بالصورة التى هى نسبيا ثابتة لا تتغير »^(٢٥) .

تفسير ذلك : أن المادة لا معنى لها وهى غفل خام دون أن تتشكل من

(٢٣) انظر مفهوم زمكانية اللغة فيما أنال عنه الدكتور عمر الدين اسماعيل فى كتابه « الأسس الجمالية » (ط ٢) ص ١٧١ / ١٧٢ (والصورة الزمكانية تعنى صوت الكلمة ودلالاتها) .

(٢٤) الدكتور حلمى مرزوق : دراسات فى الأدب والنقد : ص ١ ، ٧ ، ١١ .

(٢٥) أليم رضو : الفلسفة اليونانية ، أصولها وتطورها . ترجمة د . عبد الحليم محمود ص ١٥٩

خلال ذات شاعرة ، فهي لانهائية ، وغير ذات صفة محددة بوجودها في الواقع بغير تشكيل فنى . والصورة الفنية وحدها هي القادرة على جعل المادة محددة بمعالم الفن من انسجام ، ونظام ، وتناسق ، وتناغم في سياق فنى مما يتيح للمشاعر أن ينفذ إلى باطنها من خلال تلاحه معها ، وتفاعلها بها ، ليجتث حيثث قيم فنية وذاتية ، ورؤية جديدة للواقع ، وبذلك تصبح المادة رمزاً تتعاطف معه الذات ، فتنشأ علاقة أساسها التشابه الوقع النفسى (Analogy) ، وحيثث تتحدد المادة في إطار الفن ، وتنتقل من الطبيعة والحياة لترتد إلى حياة أخرى ، وطبيعة مغايرة ، تعبر عنها ، وتوحى بها ، إنها الطبيعة الإنسانية بفنها وذوقها ، وخبرتها ، وموهبتها ، وحيثث تبدأ في الإيماء والإشارة ، والإيماء بشئ غير محدد ، وبإشعاعات شعورية ، نفسية ، لا تقع تحت حصر في إطار الرؤية الفنية التي صاغتها متخيلة بذلك معناها المباشر ، أو الجزء الكدر منها ، فنصبح لا نهائية مرة أخرى ، ولكن من خلال الفن وحركته الحيوية فالفن إذن يجعل من اللانهائى في عالم الواقع المادى لا نهائيا في عالم الفن ، والرؤية الإنسانية بعد تحديده وتجهيزه لذلك إبروضه في إطار الرؤية الفنية والمعالجة الجمالية .

معنى ذلك أن قضية الإبداع الفنى في الأدب ، « قضية خلق البناء اللغوى القادر على الكشف ذى الإيماء المتجدد ، ومن أجل ذلك لا تكون الكلمات خارج سياق النص الأدبى سوى رموز لأشياء كلية عامة ذات طابع يرائى ، أو ذاتية خاصة ذات طابع سيكلوجى فردى ، وإنما تكسب دلالتها الفنية ، وحقيقتها الموضوعية داخل ذلك الإطار اللغوى الذى نسميه سياق الجملة » (٢٦) .

وفضلاً عن ذلك « فإن بين هذا المنصر المتغير اللا محدود (المضمون أو المادة) ، وبين الصورة نفسها - كما يقول أرسطو - علاقة وثيقة كالتى بين الشرط ومشروطه ، لهذا ليس من المستطاع أن نعمل المنشار من الصوف ، ولا المنزل من غير الخشب والججر مثلا ، كما لا يمكن أن توجد صورة الجسم

(٢٦) الدكتور عفت الشرقاوى : بلاغة المطف في القرآن الكريم ١٥٥ .

الإنسانى من غير عظم ولحم ، ولايد للغة المتلوقة من حروف متحركة وأخرى ساكنة ، وهذه الصلة الوثيقة والواضحة فى نتاج الفن الإنسانى نفسه هى أوثق وأظهر فى نتاج الطبيعة ، إن المادة والصورة فى كل مكان ترتبطان برباط لا ينحل «(٢٧) .

إنه تصريح واضح بضرورة الربط بين الشكل والمضمون فى العمل الأدبى ، مهما كانت قيمة المضمون ، المهم فى النهاية أن يتحقق سياق جديد تكسب به الكلمات والمواد ارتباطاً جديداً يخرج بها عن ارتباطها التراثى المعتاد ، بما يحقق للصورة الفنية وجوداً وكيونة ، ومما يساعد على خلق عالم جديد للمتذوق من خلال الفن يساعده على تحسين نفسه بمحاكاته .

وانطلاقاً من كل هذه التصورات « الأرسطية » ، يستطيع الفنان كما قلنا منذ قليل : أن يجعل من جميع المواد والموضوعات مجالاً لفنه ، فالتجربة الفنية أو الأدبية لا يستعصى عليها شيء ما حتى أتفه الأشياء وأبسطها قيمة فى نظرنا ، وما هوذا قدامة بن جعفر فى نقدنا العربى القديم ، يعطى الأهمية كلها للصورة يقول : « وليس فحاشه المعنى فى نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة التجارة فى الخشب رداءته فى ذاته » (٢٨) .

فمجال الفن ليس مقصوراً على تصوير ما هو جميل فقط ، فقد يكون تصوير الفتاة الجميلة فى الأدب ، أو فى الفن قبيحاً ، إذا لم يحكم هذا التصوير من الناحية الفنية ، إذ إن المعول عليه فى القصيدة مجموعة العلاقات التى تعتمد عليها أساساً فى بنائها ، وهى علاقات فنية ، وتفاعلات لغوية تنتج صوراً أدبية لها معانيها الثرائى التى يتطلبها مقتضى الحال ، والذى تتغير الصور أساساً بتغيره .

ويؤيد هذا ما ذهب اليه النقاد من أمثال [بن وارن] ، فإن أى نوع من المادة ، ولو كانت مثلاً « معادلة كيميائية » ، قد تكون ذات دور فى القصيدة

(٢٧) ألفريد ريفو : الفلسفة اليونانية ، أصولها وتطوراتها : ١٦٠١٥٩ .

(٢٨) قدامة بن جعفر - نقد الشعر - بتحقيق كمال مصطفى ط (١٩٤٨) ص ١٤ .

ولا شيء في متناول التجربة الإنسانية ليس له حق الدخول في الشعر ، وهذا لا يعنى من وجهة نظر (بن وارن) ، أن بعض المواد أو العناصر لا تكون مستعصية عنيدة أكثر من سواها ، وإذا تساوت الأشياء ، فإن عظمة أحد الشعراء تعتمد على المدى الذى يملئه ذلك الشيء في مجال تجربته الذى يستطيع أن يسيطر عليه شعرياً^(٢٩) .

هذا ، ويلمق الدكتور غنيمى هلال على اتجاه « أرسطو » الجمالى بقوله : إن هذا الجمال الفنى يرجع إلى الذات ، ولكنه من ناحية أخرى يرجع لما في طبيعة العمل الفنى نفسه مما يدفع الى الإعجاب أو النفور ، فهما كان فيه من معنى ذاتي ، فهو يتعلق بحقائق موضوعية كذلك ، ولا يتصور أن يعجب عاقل بجمال ، ثم لا يكون لإعجابه صلة بالعمل الذى يعجب به ، وبما فيه من معان تدفع إلى هذا الإعجاب ، فهناك إذن نوعان من الإعجاب :

« أولهما : ما يبعث عليه الشيء الجميل في الطبيعة ، وثانيهما ما يوحى به إلينا تقديم شيء ما تقدماً فنياً محكماً على حسب قواعد الفن في الأدب وغيره من الفنون ، ولعل الخلط في فهم هذا كله يسمى فهم الفن ، والأدب بخاصة ، فإلى جانب جودة الأسلوب وإحكام التأليف في قصة ، أو مسرحية مثلاً يجب المتلقى أن يشاهد تصوير أبطال وطنيين ، أو نماذج نبيلة ، أو شخصيات إنسانية النزعة »^(٣٠) .

ويضاف إلى ذلك أن يكون الجمهور المتذوق على علم وخبرة بتقديم خصائص الأثر الفنى ، والنظر إلى الشعر في ذاته من الناحية الفنية ، يقتضى النظر فيما تألف منه من أحداث ، وما عبر عنه من شخصيات وأفكار ، وما حاكى من شئون الطبيعة والحياة ، لا بوصفه تقريراً عما حدث في الماضى أو يحدث في الحاضر ، بل بوصفه تعبيراً فنياً له طبيعته الكلية الخاصة التى لا تنوقف على مراعاة وقائع التاريخ^(٣١) .

(٢٩) ديفيد دنش : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق - ترجمة يوسف محم ص ٤٧ .

(٣٠) د . غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٣٥٧/٣٥٦ .

(٣١) انظر المخططة لأرسطو : ج ٢ / ٣٥٥ ، ج ٦ / ٢٥ - ٣٥ .

وانطلاقاً من هذا التصور الجمالى ، كان الشعر عند « أرسطو » « أسمى مرتبة من التاريخ »^(٣٢) ، « لأنه أميل إلى قول الكليات ، على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات »^(٣٣) .

ويؤكد « أرسطو » ذلك فى موضع آخر بقوله : « إن صناعة الشعر هى كلية أكثر »^(٣٤) .

معنى هذا أن « أرسطو » يحدد الفرق بين « الفن » و « التاريخ » ، أو بين الفنان والمؤرخ ، فصل المؤرخ تدوين الحوادث التى وقعت فعلاً ، أما الشاعر فهو يمثل الحوادث التى يحتمل وقوعها ، فينظم الحوادث نظماً يسبغ عليها صفة إنسانية عامة ، لا فردية خاصة ، فتصبح صالحة لأن تقع لكل الناس ، أو لأكثرهم ، ذلك لأن عمل الفنان لا يرسم أشخاصاً معينين لا تقابلهم إلا مرة واحدة فى العمر ، بل يرسم نماذج بشرية مستخلصة من آلاف الناس ، وبمعنى آخر :

قد يقرأ الفنان التاريخ مثلاً ، فإذا به يلمح فى أشخاصه أو عصوره شخصاً أو عصرًا بـمميزاته الفريدة ، فيأخذ فى تصوير هذا الشخص أو ذلك العصر - « وهو إذ يفعل ذلك لا يقص علينا تاريخ الشخص ، أو ذلك العصر متمشياً فى تصويره مع دقائق الوثائق التاريخية ، ولكنه يصنع ما يصنع من اختيار وترتيب وفقاً لرؤيته هو بحيث تنتهى هذه العملية الفنية إلى صورة فريدة لا تكرر لها ، وعندئذ نقول : إن هذا الأديب يصور الحياة ، وما تصوير الحياة إلا محاكاة الحياة فى تفريد كائناتها بـمميزات وخصائص تجعل الفرد فرداً لا يشبهه شئ آخر ، ذلك كله فى إطار هذه الرؤية الجمالية الفنية الصادقة المبنية على الانفعال ، والوجدان ، والتخيل المبدع »^(٣٥) .

٦٤ / الشعر / ٣٤

(٣٥) الدكتور زكى نجيب محمود : قصور ولباب (ط ١) ص ٧٩ .

يفرق (جويو) بين التاريخ والأسطورة ، ومدى علاقتها بالمر ، فيذكر أن التاريخ لا يقدم لنا إلا =

معنى ذلك أن الشاعر لا ينقص من شاعريته أن يتترع موضوعه من واقع التاريخ إذ إن بعض الأشخاص والأحداث التاريخية في أى عصر من العصور قد تكون واقعة في نطاق ما هو محتمل أو ممكن ، والممكن هو الذى يقنعنا ويرضينا .

وفي إطار دفاع « سدى » عن الشعر ، وفي إطار نظريته له ، وهى نظرة تعليمية أخلاقية بمحتة ، تعد الشعر فنا غير قائم بذاته ، إذ إنه في نظره وسيلة لنقل أنواع من المعرفة لما قيمتها المستقلة ، نقول في إطار هذه النظرة المعرفة الخالصة للشعر ، يعد « سدى » الشعر وسيلة لنقل الحقائق التاريخية ، أو الفلسفية ، أو الأخلاقية ، مشروطا بوجود الوصف المؤثر للعواطف ، والإبداع الخيالى ، والأسلوب الحيوى الممتع أساساً يسوغ قيامه بهذه المهمة^(٣٦) .

وهذه نظرة لا تجعل الشعر في مستوى رسالته بوصفه فنا ، بل تجعله أقرب إلى العلم منه إلى الفن ، وشتان ما بين الاثنين ، « فالعلم يرضى دافعا عقليا ، أو عمليا ، ويرز أقل ما يمكن من التصور ، والفن يرضى دافعا تصورياً ، ويرز أقل ما يمكن من العقل » ، والشعر يضطلع بالحقيقة العامة ، بينما يضطلع التاريخ بما هو « خاص » - كما قلنا - وقد عني « أرسطو طاليس » بالحقيقة العامة ، ما يمكن أن يقول ، أو يفعله نوع من الناس يتمتع بهذه الصفات أو بتلك ، « على وجه الاحتمال أو الضرورة » .

= وقائع صرف ، وهذه الوقائع قابلة للشك في كثير من الأحيان ، بعكس « الأسطورة » فهي تعرفا بالعواطف العميقة الخالدة التى تسيطر على هذه الحوادث ، والتي أسرعت في إحداثها ، وإننا نرى في أساطير الشعوب القديمة تعبيراً عن طباع ، وصبوات الإنسانية بأسرها ، فمن أنفاه الشعراء ، ولا سيما في عهود التمييز الأسم ، كما يلاحظ في الهند ، واليونان ، وعصر النهضة .

[مسائل فلسفة الفن ص ١٠٤ / ١٠٥]

لذلك حق « لجاستون باشلار » الناقد الفرنسى المعاصر أن يقول عن « الأساطير » : إنها دراما إنسانية مركزة تصلح رمزاً لموقف درامى معاصر ، إنها تمثل تطور النفس ، وكل الصراعات الداخلية ، لذلك فهي تصلح كموضوع درامى ، والمؤلف حينئذ لا يملك سوى أن ينهل من مادة خصبة أصداها له الأولون .

[سارتر والأسطورة اليونانية للدكتورة حفيظة عبد المصم - مجلة عالم الفكر - ع ٢ - سبتمبر ١٩٨١]

(٣٦) ديفيد دتش : انظر مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ص ٢٣١/١٨٠-١١٨/٩٠ .

وبعامة فإن إساءة فهم الشعر ، والتقليل من أهميته وجماله مرده قبل كل شيء « إلى المبالغة في أهمية العنصر الفكري فيه » ، فالشاعر لا يكتب بوصفه عالماً ، وإنما هو يستخدم ألفاظاً معينة ، لأن النزعات التي يثيرها الوضع الذي يوجد فيه الشاعر ، تتألف على إيجاد هذه الصورة دون غيرها في وعيه ، وسيلة لتنظيم التجربة التي يمر عنها بأسرها ، وللسيطرة عليها ، فالتجربة ذاتها ، أى أمواج الدوافع التي تندفع خلال العقل ، هى التي تأتى بهذه الألفاظ وتعتمدها ، فالألفاظ إذن تمثل التجربة نفسها ، لا أى ضرب من الإدراكات والأفكار .. والقارئ السليم ، تحدث الألفاظ في عقله تفاعلاً مشابهاً في النزعات ، وتضعه برهة في الوضع نفسه الذي وجد فيه الشاعر ، وتؤدى به إلى الاستجابة نفسها» (٣٧) .

يقول « لانسون » ، أستاذ الأدب الفرنسى (١٨٥٧ - ١٩٣٤) ، في منهج البحث في تاريخ الأدب :

المؤرخ عندما يتناول وثيقة يحاول أن يقدر العناصر الشخصية فيها ليسحبها ، ولكن هذه العناصر الشخصية هى التي تحمل القوة العاطفية والفنية في المؤلف الأدبى ، فمن الواجب إذن أن نحفظ بها ، ولكى يستخدم المؤرخ شهادة « لسان سيمون » Saint Simon يأخذ نفسه بتصحيح تلك الشهادة أى بحذف « سان سيمون » منها ، وأما نحن فنحذف منها كل ما ليس « بسان سيمون » وبينما يبحث المؤرخ عن الوقائع العامة ، ولا يعنى بالأفراد إلا في الحدود التي يمثل فيها هؤلاء الأفراد جماعات أو يغيرون اتجاهات نفق نحن عند الأفراد أولاً ، لأن الإحساسات ، والانفعالات ، والذوق والجمال أشياء فردية (٣٨) .

يقولون : إن الحسَّ التاريخي هو حس الفروق ، وعلى هذا النحو نكون نحن

(٣٧) ريتشاردز : العلم والشعر .. ترجمه د . مصطفى بدوى واسطر مابج النقد الأدبى لديفيد دنش ص ٢١٢ / ٢١٣ .

(٣٨) لانسون : منهج البحث في تاريخ الآداب ترجمه د محمد منلوز حس النقد المنهجى ص ٤١٢ .

- يعنى الشعراء - أمعن في التاريخ من كل المؤرخين ، فالفرق التي يلتصقها المؤرخ بين الوقائع العامة نمن نحن فلتتمسها بين الأفراد ، نحن نسعى إلى تحديد أصالة الأفراد ، أى الظواهر الفردية التي لا شبيه لها ، ولا تحديد « (٣٩) .

ويطالعنا « وودزورث » 'يرأى في هذا الموضوع موضعاً أن الحقيقة الشعرية « عامة » و « فاعلة » وهذا مصدر جملها ، أى إنها لا تستند إلى برهان خارجي بل تحمل برهانها في ذاتها « وتسكبها العاطفة في القلب نابضة حية » ، أما الحقيقة « التي ترتبط بفرد أو بمكان » فلا تعمل شروطها معها ، وقبل أن نتأكد من صدق المؤرخ أو كاتب السمر ، علينا أن نعرف المصادر التي رجعا إليها ، وما إذا كانا قد استعملاهما بأمانة ، لذلك كانت الحقيقة الشعرية عامة ، بمعنى أنها لا تحتاج إلى دليل لكى يثبت صحتها ، إن قلوبنا تعترف بأنها حقيقة ، لا لأننا عرفناها قبل تأملها ومواجهتها ، « بل لأن التركيب السيكلوجي لعقولنا يقبلها » ، ذلك كله لأن الشاعر - أولاً وأخيراً - إنسان يخاطب إنساناً ، وهو إذ يفعل ذلك ، « قادر على تجسيم المبادئ الأساسية التي تنبثق من عقل الإنسان ، وأعمال الطبيعة على السواء ، ووضعها في صورة ملموسة حسية - وهو حين يقوم بهذا بين ، ويضعاف اللذة التي تكمن في صميم كل نشاط سواء أكان بشرياً أم طبعياً ، ويكشف عن القوانين النفسية العامة التي تختفى وراء كل شعور ، وحساسية ، وهذا الكشف لا يتم بطريقة البحث التجريدى ، بل ببيان القوانين الأولية للطبيعة البشرية ، وذلك من خلال الأمثلة الملموسة المقتنة التي قد تستمد من تجربة إنسان ضيع ، أو حتى إنسان أبله ، أو من تجربة إرراع ، أو طفل أخرق ، فالشاعر يكشف عن علاقة الإنسان بأخيه الإنسان ، وبالعالم الخارجى بروح الصداقة ، والحب ، ذلك لأن الشاعر من وجهة نظر « وودزورث » ينظر إلى الإنسان والطبيعة « العالم المادى » وكأنهما أعدا في أساسهما ليلاهم أحدهما الآخر ، وإلى عقل الإنسان وكأنه بطبيعته مرآة تنعكس فيها أجمل خصائص الطبيعة ، وأكثرها متعة ، ويم ذلك كله من خلال الاستيطان ، والتأمل الواعى القادر على تحقيق الإدراك

(٣٩) السابق ص ٤٠٢ .

النهائى التام الذى تسجله القصيدة^(٤٠) ولذلك ترى وردزورث فى تعريفه الشعر يقول : « هو الفيض الاختيارى للأحاسيس القوية » .

ونضيف قولنا : إذا كانت قيمة الشعر متمثلة فى أنه رافض دائماً لما هو كائن مستشرف دائماً لما يبنى أن يكون ، وإذا كنا قد ناقشنا ذلك فى إطار الفرق بين الشعر والتاريخ ، أو بين الشاعر والمؤرخ ، فإن الفرق نفسه موجود بين الشعر والسياسة ، ذلك لأن السياسة - كما يقول « أدونيس » - « قد تقبل كل شيء فى حين أن الشعر يعيد النظر فى كل شيء » ، والسياسة تعنى بالعمل ، فى حين يعنى الشعر بالكشف ، وتهتم السياسة بالتنظيم والدعاوى ، ويهتم الشعر بتهديم الأطر الجامدة ، والتطلع إلى مجال أرحب ، وللشاعر الحلم والرؤيا ، وللسياسى التخطيط ، والتطبيق ، والحرية للشاعر مطلقة ، وهى للسياسى صيغة ، أو معادلة ، أو وعد^(٤١) .

ويعود أرسطو ليؤكد بأكثر من فكرة أن « جمال » الفن مرتبط بعنصر الصدق ، « فإن أقدر الناس على التأثير ، إذا غاثت الطبائع ، هم من يكونون فى حال الانفعال ، والمائج والغاضب يهيجان ، ويفضيان بأعظم ما يكون من الصدق ، ومن أجل ذلك كان الشعر نابعاً عن موهبة ، أو عن ضرب من الجنون^(٤٢) » .

لذلك يبنى « أن يتم الشاعر جهد طاقته عمله بالإشارات^(٤٣) » ، ومن هنا « فالموهوبون يحسنون أن يلبسوا لبوساً مختلفة ، والآخرون لا يصعب عليهم أن يخرجوا عن طورهم^(٤٤) » .

-
- (٤٠) من مقدمة « وردزورث » للطبعة الثانية من ديوان (حكايات غنائية) (Lyrical Ballads) عرضها فريد دتشل فى كتابه مناهج النقد الأدبى - ترجمة د . محمد يوسف نجم ص ١٤٤ - ١٥٣ - وللمقدمة ترجمة بقلم الدكتور زكى نجيب محمود ضمنها كتابه « قشور ولباب » .
(٤١) صلاح عبد الصبور : حياق فى الشعر : دار العودة - بيروت ١٩٦٩ ص ٨ .
(٤٢) أرسطو طاليس : الشعر - ترجمة وتحقيق الدكتور شكرى عياد ص ٩٨ .
(٤٣) أرسطو طاليس الشعر ص ٩٨ .
(٤٤) السابق : ص ٩٨ .

إنهم - بمعنى آخر : القادرون على إخراج الطبيعة عن طبيعتها وتشكيلها في صورة جمالية تغاير الواقع القبلي المرصود الذى اشتدت إلفتنا له ، فندا لا يلفت أنظارنا .

معنى ذلك أن إقصية الصدق في الفن وجماله لدى « أرسطو » مرتبطة بمسألة الانفعال والتأثير الواضحين ، أفحده الانفعال من خصائص الصدق الفني الجمالى ، وارتباط ذلك بالحركة والإشارة من دواعى ظهور هذه الطاقة « ممثلة » و « محسنة » مما يدعو إلى المشاركة الوجدانية ، وجذب الانتباه ، وخلق الصلة الواعية بين المبدع والمتنوق ، كما أن الفنان الصادق ، هو الفنان الموهوب الذى يستطيع بوساطة لغته أن يرتفع إلى مستوى الحركة الشعرية ، والطابع الشعرى الجاد .

إنه الانفعال الجمالى ، انفعال الصانع أو الخالق ، وإنى لا أرى هذا الانفعال سوى المتعة التى تصاحب عملية التأمل الجمالى ، فالشاعر الصادق في لغة « أرسطو » لا يمكن أن يكشف الشيء الذى يولد انفعالاً في نفسه ، لأن كل ما يحتاجه الشاعر هو الطاقة الإبداعية التى تجعله يحس إحساساً نقدياً بالألفاظ والتجربة التى تخلفها لنفسه هى في أساسها الانفعال الجمالى .

إن الشاعر عند « أرسطو » يحاكي الانفعال كما يقول « روستريفور هاملتون »^(٤٥) ، وعلى الناقد إذن أن يتبين الوسيلة التى طرّقها الشاعر في محاكاته الانفعال ، وإلى أى حد ينم استخدام الشاعر للوسيلة عن سيطرته على هذه الوسيلة ، كذلك على الناقد أن يصدر حكمه على الانفعال المولد ويتبين عمق الانفعال الذى يحاكيه الشاعر .

وبمعنى آخر : ينشد أرسطو للشاعر صورته المثالية التى تبعث النشاط في روح الإنسان بأسرها ، « فتوليد النشاط في روح الإنسان بأسرها هو أهم اعتبار ، فعندما يثير الشاعر تجربته يحاول أن يوحد ، ويشرك فيها جميع دوافعه

(٤٥) هاملتون (روستريفور) : الشعر والتأمل : ترجمة د . محمد مصطفى بدوى ٢٠٦

المتعلقة بها ، الواعى منها وغير الواعى ، اشتراكاً بالحركة خالياً من القيود والكبت ، وهذه هى القدرة الرائعة على التوصيل ، وإن هذا ما قصده « تولوستوى » بالصدق ^(٤٦) .

يقول « ماثيو آرنولد Matthew Arnold » :

« لقد حدّد أرسطو تميز الشعر على التاريخ على أساس تميز الشعر بصدق أسمى ، وجدية أعلى » ^(٤٧) .

ويضيف « آرنولد » إلى رأى « أرسطو » معلقاً :

إن الصفة البارزة المتعلقة بالصدق والجدية فى مضمون ومادة الشعر الجيد ، لا يمكن فصلها عن سمو اللغة والحركة اللتين تميزان أسلوبه ونوعه ، وهذان النوعان من السمو مرتبطان ارتباطاً وثيقاً ، فإذا كان نوع ومضمون عمل شاعر من الشعراء يقتقران إلى رفعة الصدق ، والجدية الشعرية ، فإننا على يقين من أن أسلوبه ونوعه سوف ينقصهما رفعة الطابع اللغوى الشعرى ، والحركة الشعرية بالقدر نفسه ، كما أننا سوف نجد أن افتقار أسلوب الشاعر ونوع شعره إلى هذا الطابع اللغوى الرفيع يتناسب مع اختصار مادته ومضمونه إلى ذلك الصدق ، وتلك الجدية الرفيعتين ^(٤٨) .

ونستطيع تفسير كلام « آرنولد » الذى بناه على قول « أرسطو » ، بأن الشعر ينظر إلى الحياة الإنسانية نظرة رحية منطلقة غير مقيدة ، ذلك لأن الشعر لا ينظر إلى ما أقبل ، أو إلى ما يقال ، ولكنه يعنى بما ينبغى أن يقال ، ومنهجه فى ذلك منهج كلى - كما سبق أن ذكرنا - لا يعنى بالجزئيات بقدر ما يهدف إلى الرؤية الشاملة المنبسطة للوجود والحياة ، والوسيلة إلى ذلك الخيال المحصب الذى يتعرف من أعماق الشاعر وكيانه ، فهو وسيلة للتعبير عن الانفعال الفكرى والروحى المندمج مع طموح العقل والنفس معاً ، لذلك يرى الشاعر ما

(٤٦) ريتشاردز (أيفور) : مدخل النقد الأدب ص ٢٤٩

(٤٧) ماثيو آرنولد . مقالات فى النقد ترجمة علي جمال عزت . ٣٢ ، ٣٨

(٤٨) السابق ٩١

لا يراه غيره ، والأشياء تمر من خلال منظوره لتصبح في واقع جديد ، لذلك فالشاعر يقدم لنا صورة جديدة تتجسد فيها حقيقة كلية « لا بد أن تحدث » كما اشترط « أرسطو » .

لذلك فنحن نعجب بقول الشاعر الانجليزي « جون كيتس » John Kents الذي أوردته « آرنولد » في مقال عنه ، إذ يقول « كيتس » :

« الجمال هو الصدق ، « والصدق هو الجمال » ، ذلك هو كل ما تعرفه على سطح البسيطة ، وهو كل ما تحتاج إلى معرفته »^(٤٩) .

وفي موكب « الجمال » لا يسير الصدق وحده فحسب ، بل يسير الفرح والابتهاج ، وهذا ما عبّر عنه « كيتس » بقوله في بيته الشهير :

« شيء توفر فيه « الجمال » هو فرح حتى آخر الدهر »^(٥٠)

وإن سرّ العظمة في كلام « كيتس » كامن في إيجاد العلاقة الحتمية بين « الجمال » والصدق ، والفرح (أو الدهش) مما يعبر عن روح شفاقة فنانة لشاعر صادق . إن الروح والخيال هما الوسيط بين الأديب والمتلقى بوصفهما أساسين ثابتين للتعبير عن الصدق بمعناه الفني والشعوري لدى « جون كيتس » مما هو واضح جلي في كلامه .

لذلك : فلا ينبغي أن نتصور أن الجمال في الصدق « عند كيتس » لا يقصد به إلا « الحق » ، وإلا امتنعنا بإحدى اللفظتين عن الأخرى - إن ما نقصده بجمال الصدق هو ما نلاحظه من أمانة التعبير عن الحقيقة الفنية مما يبدو في الصورة الشعرية من إتقان وإجادة تعبر عن مشاعر الأديب وتجاربه الذاتية - وبعد - « فإذا تحققت وراء ذلك غاية نبيلة ، واتفق للشاعر معنى لطيف أو حكمة ، فذلك زائد في بهاء الكلام ، ولئن لم يتحقق ، فالكلام « قائم

(٤٩) (٥٠) ماثيو آرنولد : مقالات في النقد ص ٩١ .

بنفسه مستغن عما سواه» . كما قال الآمدنى فى موازنته^(٥١) .

ومن هذا المنطلق يمكن قبول الأشياء التى يخبرنا بها الفنانون من أجل الآثار التى تخلقها فىنا ، ولا معنى بمطابقتها للوقائع الفعلية التى حدثت .

وبهذا المعنى يطابق « الصدق » الضرورة الباطنية ، أو الصحة ، فالشئ الصادق أو « الضرورى باطنا » هو الشئ الذى يكمل أو يتفق مع بقية التجربة ، وهو الذى يتضاfer لكى يثير استجابتنا المنظمة ، سواء أكانت هذه الاستجابة لزاء « الجمال » أم لزاء غيره^(٥٢) .

وبمعنى آخر : إنه الصدق الذى يتم على أن العمل الأدبى يخبر بشئ يتوافق مع الحياة ، ومع المحصلات الوجدانية دون أن يكون له أى أثر من شأنه أن يؤدى إلى النفور أو الشنوء ، « إنه الصدق الفنى الذى ينبع من منطق العمل الأدبى ، أو نموذجه بكل أبعادها وتفصيلاتها . وبهذا الصدق نقبل ما قد يكون من مبالغات فيما اختلجت به نفوس الأدباء أمام بعض المشاهد ، أو فى بعض المواقف ما دام لا يدل تعبيرهم على حماقة أو مفارقة بعيدة »^(٥٣) .

قصارى القول :

أنما يعنينا تجاه هذه القضية فى إطار فهم أرسطو وغيره لها ، « أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً لا ينفصل فيه الإنسان الحى من الإنسان الناظم ، وأن يكون ديوانه ترجمة باطنية لنفسه »^(٥٤) .

(٥١) موازنة الآمدنى جـ ١ ص ٤٠٢ .

وهذا ما أثرنا إثباته ، بعد أن وجه « جاريت » نقداً لكلام « كيتس » متبهاً إياه بأنه يقصد إلى الحق بمعنى الصدق الأخلاقى ، وقد سار فى فلك هذا التصور الدكتور بدوى طباطبة فى كتابه « سادى النقد الأدبى » ص ٣٤١ - وما يؤيد ما ذهبنا إليه قول « ابجور ، ريتشاردز »
« وحينما يقول « كيتس » : إن ما يقبض عليه الخيال بوصفه جمالاً لابد أن يكون هو « الصدق » -
إنه يستخدم الصدق هذا المعنى - أى إنه المسمى بـ « صدقته » ، « قصده » ، « شاربز » من خلال ما تؤردناه
فى الترس (انظر فلسفة الجمال لـ جاريت ص ٣٤ - وقضاياها النقد للدكتور طهانة ٩٨/٩٩) .

(٥٢) مبادئ النقد لـ ريتشاردز ص ٣٤١ .

(٥٣) د . أحمد كمال زكى : النقد الأدبى الحديث (ط ٢) ص ٥١ .

(٥٤) Eliot : The use of poetry P 78

هذا - ويرتكز « الجمال » في الفن عند أرسطو أيضا على عنصر « الترتيب » مما يولد سرورا ، وراحة نفسية ، عند أرسطو : « وأردأ القصص ، والأفعال جميعا هو ما كان مقطعا ، وأعنى بالقصة المقطعة ، تلك التي تتابع قطعها على غير مقتضى الرجحان والضرورة »^(٥٥) .

... إن كثيرا من الشعراء يضطرون إلى أن يجوروا على التسلسل الطبيعي حين يدخلون في المسابقات ، ويمدون القصة أكثر مما تطيق ، على أنه لا كانت المحاكاة ليست لعمل كامل فحسب ، بل لأموء تحدث الخوف ، والشفقة ، فأحسن ما يكون ذلك حين تأتى هذه الأموء على غير توقع ، وتكون مع ذلك مسببة بعضها عن بعض ، فإنها تحدث على هذا الوجه روعة أعظم مما تحدثه لو وقعت من تلقاء نفسها ، أو بمحض الاتفاق ، ثم إن الأموء التي تقع بمحض الاتفاق تبدو أشد إثارة للروعة أيضا على قدر ما يبدو أنها وقعت عن قصد^(٥٦) .

معنى ذلك أن مصدر الجمال والروعة في الفن يكمن في قدرة الفنان على تنظيم فيضه الشعوري ، واختياره الواعي في أسلوب عرضه ، ومن هنا لا يصبح الفن مجرد تعبير لا إرادي أو لا شعوري عن كل ما يمرض للفنان من هواجس ، وأفكار ، أو فيض حر متدفق من العواطف ، والمشااعر لا يخضع لضوابط ، وقواعد موضوعية ، وهو من جهة أخرى ليس حكاية واقعية لهذه الصور ، بل كشفا ذاتيا عنها ، وحسا موضوعيا منظما لها ، إنه بإيجاز ، إحساس ، وإبداع ، وصنعة ، لا يخلو من معنى ، ولا تقع أحداثه بمجرد المصادفة حتى - « إن الحوادث العرضية البحتة تظهر أعجب ما تكون حين تؤدي وكأنها حدثت عن سابق تصميم »^(٥٧) .

ويسوقني هذا إلى القول مؤكدا ، إن التنظيم والترتيب والتناسب بين عناصر

(٥٥) و(٥٦) الشعر لأرسطو ص ٦٨ .

(٥٧) انظر لبفيد دتش : مناهج النقد الأدبي في النظرية والتطبيق ص ٥٩ .

الموضوع الفني من أهم عوامل إحداث الطابع الجمالى لأى خبرة أو تجربة جمالية ، وإذا كان هذا من خصائص عملية الإبداع الجيدة فإنه أيضا من خصائص عملية التذوق ، فالتذوق للفن يشارك الفنان فى هذا كله ، إذ إنه بعيد فى ذاته عملية هذا التنظيم والترتيب والتأليف ، وفى ذلك إعادة تقدير ما حققه الفنان من تصميم وتنظيم فى ضوء معايير ومقاييس جمالية من خلال خبرة المتذوق السابقة فى مجال الأعمال الجيدة إذ إن الخبرة الجمالية خبرة إنسانية أولاً وقبل كل شيء ، خبرة لا تنفك عن سائر خبرات الحياة ، وإذا كان عالما مستقلاً عن خبرة الواقع والحياة لحظة ، فهو مرتبط بها لحظات ، وإذا كان عالماً مستقلاً بذاته ، فهو لا يستقل بنفسه وبعالمه إلا بالقدر الذى يرتبط فيه بالحياة التى نما فيها واكتمل فى إطار ما يستمد منها بطريق مباشر أو غير مباشر .

ويتضح الأمر نفسه بجلاء فى محاولة أرسطو - فيما حدثنا عنه « دنيس هويسمان » - تفسير اللذة الفنية ، والجمال الصادر عن الفن « الموسيقى » بالأسباب ذاتها ، يقول أرسطو :

« إننا نجد الانسجام الموسيقى ، لأنه خليط من العناصر المتضادة تجتمع مع بعضها بنسب معينة ، وهذه النسب متعلقة بالترتيب ، والترتيب ^{يعنى} فينا السرور بعثا ماديا » (٥٨) .

وإذا تغيرت نسب هذا الترتيب ، أخل ذلك بوحدة الصنعة ، وأفسد جمالها ، ومن هنا أوجب أرسطو أن تنشأ وحدة المحاكاة من وحدة الموضوع ، كذلك فى « الخرافة » (٥٩) لأنها محاكاة فعل ، وقد اشترط أرسطو أيضا أن

(٥٨) عن علم الجمال : لدنيس هويسمان ص ٢٦/٢٧ .

(٥٩) الخرافة : فى الأصل مجموعة من الأخبار تتصل بتجارب الإنسانية منذ القديم ، لذلك حرص الناس على الاحتفاظ بها ، ونقلها بالرواية « غير المدونة » عبر الأجيال ، ومن هنا صارت أهم أنواع التراث الشعبى ، وعلى الرغم من أنها غائمة - عاليا - وظهور أبطالها بلا أنماط ، وبلا ملامح مميزة ، فإنها تشكل عالما يورث عالم الناس ، ويبدو هذا العالم أليفاً وحبيبا ، وترتبط أحداثه بالأبطال الذى يواحه القوت. احسبة الخارقة ، ولعل أرسطو لم يفصل بين الأسطورة والحكاية الخرافية لأن كتيهما بعيدة عن التاريخ الحقيقى

[عن الأساطير للدكتور أحمد كمال زكى (ط ٢) ص ٦٣/٦٧]

يكون الفعل واحداً ، وأن يكون تاماً ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا انتقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل ، وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو ألا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من ذلك الكل^(٦٠) .

ويستحسن « أرسطو » لجمال الشعر نوعاً من الوضوح ، والتصریح بالألفاظ ، « فجودة العبارة في أن تكون واضحة غير مبتذلة »^(٦١) ، إلا أن الغموض سمة من سمات العبارة السامية ، « فالعبارة السامية الخالية من السوقية هي التي تستخدم ألفاظاً غير مألوفة »^(٦٢) .

ويعني أرسطو بالألفاظ غير المألوفة « الغريب ، والمستعار ، والمملود ، وكل ما بعد من الاستعمال العادي »^(٦٣) .

ونضيف فنقول :

إن هذا هو الغموض الفني بطبيعة الحال ، الذي لا بد من وجوده في شعر يتناح من أعماق الذات ، أو لنقل : إنه الإحياء النفسى الرحب « المملود » غير المقيد ، وغير المملود ، مما تسهم فيه صور التعبير غير المباشرة بكل ما يندرج تحتها من ألوان المجاز والبيان ، كالاستعارة والتشبيه ، والكناية والرمز « وكل ما بعد عن الاستعمال العادي » ، وتلك نظرة تلمح معنى « الرمزية » بفهمها اللغوي العام ، بالإضافة إلى معناها الفني مما يساعد على توليد المشاركة الوجدانية والجمالية بين المبدع والمتلقي ، أو ما يسميه بعض النقاد المحدثين « بالتعاطف الرمزي » (Analogy) ، ومن هنا فلا بد من التسليم بقدر من التظليل الإيحائي في الشعر - « يعدى بالشعور ، ولا يطفئه ، ويكشف عن معطياته بالجهد والمعاودة »^(٦٤) .

(٦٠) الشعر لأرسطو/ترجمة د . عبد الرحمن مدوي ص ٢٦ .

(٦١) و (٦٢) و (٦٣) الشعر لأرسطو ترجمة د . شكري عياد ص ١٢٢ .

(٦٤) الدكتور محمد صوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٤١١ .

وأرسطو بهذا المفهوم الذى أوضحناه يعد أقدم من تناول الرمز على أساسه ،
فالكلمات عنده رموز لمفهوم الأشياء الحسية ، يقول :

الكلمات المنطوقة ، رموز لحالات النفس ، أو « تجارب العقل » ،
والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة « (٦٥) .

وما الرمز فى هذه الحال إلا صياغة استيقية للغة العلو التى لا تفتأ نكلما
من خلال الأساطير ، والوحى ، والفن بلغات مرموزة ، إنه عود إلى الينوع
الأول للغة فى شكلها الأسطورى ، المقعم بالجاز ، وتسمية للأشياء فى كينونتها
وعلى ما هى عليه ، وعلى هدى هذا المفهوم يمكن أن نرد الرموز التى انحدرت
إلينا من الثقافة الأسطورية القديمة إلى مستوى الشعور اللا وصفى - « وهو
شعور بالشعور » على خلاف الشعور البحت « الوصفى » ، وذلك لأن
الإنسان المنتمى لتلك الثقافة كان يرمز دون أن يكون لديه قصد ووعى بالقيمة
الرمزية تحمل بعدا إنسانيا أصيلا ، وهذا ما يميز الرموز الميثولوجية عن الرموز
الدينية ، والشعرية ، ففى الرمز الشعرى ، والرمز الدينى « والمقصود الأديان
العليا ، لا البدائية » ، ينكشف للآنا ما ينطوى عليه الرمز من معاني وقيم
متنوعة (٦٦) .

(٦٥) عن النقد الأدب الحديث (ط ٣) ص ٣٧ .

وجدير بالذكر أن الصورة بوجه علم ، والصورة الاستعارية على نحو خاص يمكن أن تصبح رمزا ،
ذلك عندما تتعقد ، وتآزر عناصرها تآزرا إحتائيا يبلغها درجة أو حدود الرمز ، أو يقفها على مشارفه
ومن هنا يكون الفارق بين الرمز والصورة ليس فى نوعية كل منهما بقدر ما هو فى درجة من التجريد ،
فالرمز symbol تجريد ، أما الصورة image فتجسيد كما يقول ، « آين تيت » . والصورة قد تستند
إلى حد ما فيما تخله ، وما تخله حدود نطيطه أما الرمز فلا يمثل إلا نفسه ، لأنه يوحي بما هو غير محدود
ثم إن علاقة الرمز والصورة والجاز ليست علاقة مفارقة خاصة عندما تتعقد الصورة وتآزر عناصرها -
كما قلنا - تآزرا إحتائيا يبلغها حدود الرمز ، وعلى هذا يمكننى القول : بأن كل رمز صورة وليس كل
صورة رمزا .

أطرق فى ذلك الرمز والرمزية للدكتور درويش نخدتى ص ٤٢١ نظرية الأدب نوبلث وولرين
ص ٢٤٤ ودراست فى النقد لأكرى يب ص ٧٥ |

(٦٦) انظر الرمز الشعرى عند الصوفية للدكتور عاطف جودة ص ١١٨ / ١١٩ / ١٢٠

وبعامة فإن الرمز الشعري نسيج أو تركيب استطقي جامع بين صيرورة المظهر الحسي الذي يعبر عنه الرمز بالنشاط التخيلي المتمثل في الصور ، والإشارات المجازية ، وكيونة الأشياء بتسميتها على ما هي عليه بالتوغل في لبائها ، وأساسها الأول^(٦٧) .

إن فهمنا للغة الرمز الشعري يصحح فهمنا للغة الشعر المشربة بالمجاز ، وما تثيره هذه اللغة من صور تصلنا بالأشياء ، وقد تضايقت على نحو جديد « إذ إن لغة الرمز الشعري لغة مفعمة بالإشارات المجازية ، لذلك فهي تبدو مبهمة أكثر منها واضحة المعالم ، مفككة أكثر منها منسقة ، وهي من هذه الناحية لغة تتجاوز الفوارق التصنيفية الدقيقة بين الأشياء ، وإذا كانت الإشارة المجازية تبدو من وجهة النظر المنطقية والعملية انحرافاً يعوق الانتباه ، ويعطل مجرى التجربة ، فإن هذه الإشارات المجازية تساعدنا في الشعر على أن نحيا في أثناء التجربة مع ازدياد في الأناة ، ومراعاة للقصد ، الأمر الذي يزيد من سوانحنا بإدراك لب الموضوع أو الموقف الذي نقوم بتجربته بأسره ، كما يتيح لنا هذه الإشارات مشاهدة الموضوع من خلال نظرات متعاقبة متعلدة بدلاً من أن نشاهده ثم نستبعده نهائياً »^(٦٨) .

من ذلك نرى « أرسطو » يعتقد أن النموذج أو الصور بالنسبة للناس جميعاً واحدة ، والأثر الذي تصجره ، أي التجربة العقلية التي تحدثها أيضاً واحدة ، ولكن الاختلاف يأتي في التعبير عنها ، وهو - أي التعبير - يختلف باختلاف

(٦٧) الرمز الشعري عند الصوفية ص ١١٤ .

(٦٨) ليرول (حكتر : الفن والحياة - ترجمة أحمد حمدي محمود - مراجعة على أدم ص ٢٨٠ / ٢٧٩ .
(عن الرمز الشعري) وما يحذر ذكره أن هناك فرقاً بين الرمز Symbol ، والإشارة Sign ، فالإشارة ليس لها معنى يستمد من تأملنا لها ، وإنما تستمد دلالتها من الشيء الذي تنطق على أن نستعملها فيه ، أو للإشارة إليه ، أما الرمز فله في ذاته معنى خاص يستمد من تأمله ، والانعمال به ، وقد تسمى الإشارات رموزاً غير مية ، وهي لغة اتفاقية وقد تسمى الرموز الفنية رموزاً تمثيلية ، ولما كانت على صلة وثيقة بالشاعر الذاتية ، لذا فلا يمكن أن نستدل بها أي كلمات أو وحدات أخرى كما هو معروف في اللغة العادية ، لأنها تعبر عن رغباتنا الداخلية وإحساساتنا .

[انظر للدكتورة أميرة مطر - مقدمة في علم الجمال ص ١٣ ، ١٤ ، ٥٠]

اللغات نطقاً وكتابة .

أو ليس في هذا الفنة إلى أولى معالم التفكير في عملية الإبداع ، والوحى ، وطبيعة الإحساس ؟؟ .. بل - وهكذا يؤكد لنا أرسطو أن تصوير الواقع ، والتعبير عنه فنيا ، يؤدي إلى تغييره ، ويصبغه بصبغة مثالية ، وحينئذ تتطور الصورة البصرية عنده إلى رمز فكري ، مشروط بالرؤيا الذاتية للشاعر ، وبهذا معنى الرمز « الإيماء » لأنه يوحى بما لا يقبل التحديد . « وعلى هذا لا يكون الرمز الأدنى تحليلاً للواقع ، بل هو تكثيف له ، إذ إنه يبدأ من الواقع ، ولكنه لا يرسمه بكل حدوده ، ومعالمه ، بل يرده إلى الذات ، ومن خلالها تنهار معالم المادة ، وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مصدرها الذات » (٦٩) .

ومادامت الذات مصدر هذه العلاقات ، فلم تعد مهمة الشعر نقل المعاني ، والصور المخلوذة ، بل تعدت ذلك إلى نقل وقعها النفسى بغية لإيجاد نوع من التعاطف الرمزي - كما سبق القول - ، أو نوع من الكشف عن حقيقة الشيء وتمثيل جوهره لا صورته .

وعلى هذا يقترن صدق المحاكاة الشعرية عند أرسطو بما يمكن أن تقدمه هذه المحاكاة للمجتمع من متعة دائمة ، ومن ثم يكون للفن عنده مهمة حيوية بالنسبة للمجتمع الذى يظهر فيه ، وتمثل هذه المهمة في هذه المتعة التى تصل الفنان بمجتمعه ، لذلك لا يمكننا أن نجد فنا تنبّت فيه الصلة بينه وبين مجتمعه وتكون له قيمة أو يجد إقبالا أو يضمن غوا .

والاهتمام بالمتعة لم يلبغ الاهتمام بالموضوع (المحتوى أو الفحوى) عند أرسطو ذلك أن احتفال اليونانيين بما للفن من قيمة نفعية أو خلقية إلى جوار إمتاعه للحواس ، جعلهم يهتمون بالتأليف في الميدان المسرحي ، مما يصعب القول بانفصال الفنان عن الأخلاق والنفع في عمله ، وعلى الرغم من أن الكثرة التى

(٦٩) د . درويش الجندي : انظر الرمز والرمزية ص ٤٢١ .

كبت لهدف أخلاق رديفة ، ولكن ينبغي العلم بأن رداءتها قد تكون لسببين مختلفين ، فقد يكون العيب في بناء المسرحية ، أو في غرضها ، وفي الحالة الأولى لا يكون المؤلف قد حقق الشروط الشكلية التي تتحكم في فن المسرح ، وفي الحالة الثانية تكون فلسفته في الحياة فلسفة خاطئة ، ومن هنا لا تصبح المسرحية خاطئة لأنها تشتمل على حديث أخلاق ، بل لأنها تشتمل على حديث أخلاق ضعيف ، لا منطقي ، وتزداد قيمة الحبكة المسرحية الصناعات إذا هي اشتملت على فلسفة أخلاقية عميقة^(٧٠) .

وانطلاقاً من هذا الفهم الرمزي للغة الشعر نرى « الفن » يتداخل مع « الفلسفة » [رغم أنه ليس فلسفة] ، فيعبر تعبيراً عبقرياً عن الفكرة الفلسفية ، فالرمز « السريالي » مثلاً ، ذلك الذي يستخدمه الفنان للتعبير عن الرؤى المجردة ، إنما هو أداة يشكلها الفنان ، ويبدعها من ذاتيته ، انطلاقاً من تجربة شخصية ، ومعاناة فردية ، وتأمل لا شعوري ، وليس من منطق عقل مجرد ، ومن ثم اقتراب أو تداخل الفن الرمزي والسريالي مع الفلسفة ، ولا يعني ذلك أكثر من تجاوز الرمز الواقع وعرضه لما وراء الطبيعة ، وهو مجال يدخل في نطاق البحث الفلسفي الذي يستمد موضوعاته من الفكر ، أو من الانفعال المجرد ، والفن يستخدم الرموز الحسية المجردة للإشارة إلى هذه الموضوعات - أو المعاني - [فالقلب الذي تخترقه السهام رمز للحب الشديد ، وقمة الجبل الثلجي رمز إلى السمو العقلي ، والحكمة ، والتأمل العميق ، والخطوط الدقيقة ذات الاستقامة رمز التزمّت الديني والأخلاقي .. وهكذا]^(٧١) .

(٧٠) انظر الأسس الجمالية في النقد العربي (ط ٢) ص ٩٧ .

(٧١) الدكتور محمد أبو ريان : انظر فلسفة الجمال ص ١٢٧/١٢٦ .

« تنمة لما هالك من فرق أو اتفاق بين الفن والفلسفة به من » دنس هوبسمان « لرأى » شلنج »

[١٨٥٤ - ١٧٧٥] فائلاً :

الفن الحقيقي ليس تعبيراً عن لحظة من اللحظات ، ولكنه تمثل للحياة الانتهائية ... كذلك المطلق هو موضوع الفن والفلسفة على السواء ، غير أن الفن يمثل المطلق في (المثال) أما الفلسفة فتستل في انعكاس المثال ، والفلسفة لا تصطب الأشياء الواقعية بل تمثلها ، وكذلك الحال في الفن -- فبهذه المثل ليست الأشياء الواقعية إلا صوراً غير كاملة لما لا تظهر في الفن .

إلا أن أرسطو من ناحية أخرى لا يبيح الإفراط في استخدام أى من هذه الألفاظ والصورة الرامية - سائلة الذكر من مجاز ومستعار وغريب - في العبارة مما يسبب التعمية والإفغاز ، يبدو لنا ذلك في قوله :

« ولكن العبارة التي تؤلف » كلها « من هذه الكلمات تصبح لغزاً ، أو أرطانة » .. « فملؤها بالاستعارات يجعل منها لغزاً ، وملؤها بالغريب يجعل منها رطانة أعجمية »^(٧١) .

معنى ذلك أن أرسطو يقصد إلى الاعتدال في استخدام هذه الصور والأساليب^(٧٢) .

وعلى هذا تصبح حقيقة « اللغز » عندئذ : « قول أمور واقعة مع التأليف بينها على وجه يجعلها مستحيلة ، ولا يمكن ذلك بالتركيب العادي للألفاظ »^(٧٣) ، يقصد المجاز لذلك نراه يقول في موضع آخر : « ينبغي أن

== [انظر علم الجمال « هوبسمان » ص ٤٤]

وبما أن الشعر والفلسفة كلاهما يهدف إلى استجلاء الحقيقة ولكل طريقته . وفي هذا نرى للمحات القوية لحقيقة الصلة بين العلوم عامة والفنون . إنه التصوير الصحيح للارتباط بين كل قوى التفكير أو الحس في الإنسان

٧٢ . ٧٣ . ٧٤ . الشعر لأرسطو ص ١٢٢ - وانظر « الوليد بن رشد » : تلخيص كتاب أرسطو إطلاليس في الشعر ص ١٤٤ / ١٥٩ - وفرمز واللغز كما يقول « ابن رشد » في كتابه « تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر » ص ١٤٣ . هو القول الذي يشتمل على معان لا يمكن أو يصعب اتصال تلك المعاني التي يشتمل عليها بعضها ببعض حتى يطابق بذلك أحد الموجودات ، ويمكن : إما بحسب الألفاظ المشهورة فتنال تلك المعاني بعضها ببعض غير ممكن ، وإما بحسب الألفاظ غير المشهورة فممكن .

— معنى ذلك : أن أرسطو يرى أن الأسلوب يصبح جزئاً بعيداً عن السخف إذا استخدم الشاعر تصورات غير مأقوفة ، وهو يرنو إلى الألفاظ الغريبة والاستعارات وما أشبه ، ولكنه إن بالغ في ذلك ، أصبح كلامه كالأفغاز أو أشبه لغة البرابرة — (انظر تطبيقات الدكتور محمد سليم سالم على هذه الفكرة ص ١٤٣ من كتاب تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر) (وانظر ابن الشعر ١١٤٥٨ - ٢١ - ٢٦)

يؤثر الشاعر استعمال المستحيل المعقول على استعمال الممكن غير المعقول « (٧٥) » .

معنى ذلك أن مخالفة الواقع الخارجى مباحة للشاعر ، إذا كان سياق « المستحيل » فى أدبه يلمح وكأنه معقول ، أو كانت الحوادث نفسها تتطلبه . وهذا معنى أيضاً : أن المستحيلات تعد أغلاطاً فى الفن إلا إذا رفعت جماله ، وقيمتها وبحيث ترمى إلى أغراض معنوية وجمالية لا تقارن الفن الشعرى وروحه ، ولا تهمل عن الهدف المقصود منها ، والمتلقى بطبيعة الحال لا يقبل المستحيل ، لأنه لا يصح وجوده ، ولا يمكن تصويره ، اللهم إلا إذا كانت الاستحالة ترمى إلى مغزى منشود ، أو بعد شعرى نفسى مثلاً .

ولتوضيح ذلك أكثر نسوق من أمثلة « حازم » التى أتى بها ما يوضح الحقيقة نفسها ، فيورد حازم قول « الطرماح » :

ولو أن برغوثاً على ظهر قملة
يكرُّ على إصْفَى نَمِيم لَوَلَّتْ
ويعلق « حازم » على البيت قائلاً :

« وقد يستساغ الوصف بما يؤدى إلى الإحالة ، حيث يقصد التهكم بالشئ أو الزرابة عليه ، أو الإضحاك به » (٧٦) .

أى أن هناك غرضاً ما مقصوداً ، « يسوغ معه ما لا يسوغ دونه » . ومثل ذلك من المبالغات التى يمكن أن تتصور لها حقيقة ، وأن تصرف إلى جهة الإمكان ، وإن كان مما يستبعد وقوع مثله ، قول المتنبي :

(٧٥) الشعر لأرسطو ص ٦٨ ، ١٤٠ - ١٤٤ - وقياساً على ذلك قال « ريتشاردز » حديثاً : [إن الشئ المفضل وقرحه ، وإن كان غير ممكن أفضل من الشئ الممكن الذى وقرحه غير محتمل .] انظر مبادئ النقد ص ٣٣٩ ويقفو « ديهيدتش » أثر أرسطو قائلاً : « إن المستحيل المقتنع أقرب إلى فكرة الشعر من الممكن غير المقتنع » (انظر له نتائج النقد الأولى ص ٨١) .

(٧٦) مباح البلاء ١٣٤ / ١٣٥

وأني اهتمى هذا الرسول بأرضه وما سكنت مُد سرت فيها القساطل
ومن أى ماء كان يسقى جياهه ولم تصف من مزج الدماء المناهل^(٧٧)

فالمنى في اليتين مستساغ مقبول ، ذلك لإمكان تصور حقيقة له ، وإن لم تكن واقعة إذ كانت كثرة الجيوش لا حد لها ، ومتى قدرت الزيادة في مقدار منها ، وإن كثرت أمكنت فجائز أن يخزو أرض قوم من الجيوش ما يصير حزنها سهلاً ، وخيارها وعثا ، حتى يصير صخرها رهجاً ، وترابها إهباً فيثور نفعها بأقل حركة أو نفس ، فلا تسكن القساطل فيها مدة ، فأراد المبالغة في جيش مملوحه ، فجعله بالغاً إلى هذا المقدار ، وكذلك سفك الدماء ليس له حد ينتهى إليه ، ومتى قدرت الزيادة في مقدار منه أمكنت فجائز في حق مملوحه أن يريق من دماء أعدائه ما تكسر منه المياه مدة ، فأراد المبالغة فيما أراق هذا المملوح من دماء الروم ، فجعله بالغاً إلى ذلك المقدار^(٧٨) .

وعلى هذا . فصناعة الشعر لما أن تستعمل الكذب - على أن المراد بالكذب هنا مجرد الادعاء ، والتخييل ، وليس الكذب الخلقى الذى يخدع به الكاذب غيره - إلا أنها لا تعدى الممكن من ذلك أو الممتع إلى المستحيل ، وإن كان الممتع فيها أيضاً دون الممكن في حسن الموقع من النفوس ، « كما يقول حازم نفسه »^(٧٩) .

الممكن إذن هو الأفضل ، ومدى مشكلة الصور التخيلية في القصيدة للواقع تعنى إمكانية حدوثها ، مما يضعف سبيل المعارضة العقلية ، ويفسح المجال لعملية الإيهام حتى يتقبلها المتلقى ، وينفعل بها ، « بمعنى أنه إذا كان الشعر إيهاماً بمجموعة من القيم ، والأفعال ، والأشياء ، فلا بد أن ينطوى هذا الإيهام على مشكلة الواقع وإلا تأتى على أفهام المتلقين »^(٨٠) .

(٧٧) البيتان من قصيدة للمنى مدح فيها سيف الدولة عند دخول رسول الروم (حلب)

(٧٨) و(٧٩) انظر مباح اللغاه ص ١٣٥ ، ١٣٦

(٨٠) د . جابر عصفور : مفهوم الشعر ص ٢١٣

إن ذلك لا يكون - كما يقول أرسطو - إلا باستخدام الغريب ، والاستمارة والزينة»^(٨١) ، مما « ينأى بالعبارة عن السوقية والابتذال »^(٨٢) ، ولكن على نحو من « الاعتدال »^(٨٣) ، فالاستعمال الأصلي يكسبها وضوحاً^(٨٤) ، « والإسراف في تنسيق الأسلوب - على العكس - يطمس عنصرى الأخلاق والأفكار »^(٨٥) .

(٨١) ، (٨٢) ، (٨٣) ، (٨٤) الشعر لأرسطو ص ١٢٧

(٨٥) الشعر لأرسطو ص ١٤٠ / ٦٨

ولعلنا نجد في حديثه « قدامة بن جعفر » [٨٣٣٧] عن « الفلو » ظلاً للفكرة الأرسطية التي قلنا : إنها تقوم على أن مخالفة الواقع الخارجى مباحة للشاعر إذا كان سباق « المستحيل » يبدو وكأنه مقبول ، أو كانت الحوادث نفسها تتطلبه في العمل الأدبي وهذا ما نراه لدى الدكتور شكرى عياد أيضاً في حديثه عن كتاب أرسطو طاليس في الشعر بين البلاغين والنقاد [ص ٢٦٦] .

يقول قدامة في انتصاره للذهب « الفلو » :

« هو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً ، وبلغنى عن بعضهم أنه قال : أحسن الشعر أكده ، وكذا نرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لنتهم » .

وكانى به يقصد « البحترى » الذى قبل المبالغة بعامة ووجد في التصوير بها وسيلة للإبداع وعمل الخيال لـ « طلق الشاعر غير مقيد بقواعد العقل وقوانين المنطق » ، وما هوذا يقول :

كلفتمونا حدود منطقكم في الشعر يكفى عن صدقه كذبه

وهو رد على أولئك الذين يفضلون الشعر للحكمة يتقبله العقل أو أدب يجب به الفضل « فمن المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ومعاناة الحزن نحوه ، كان نيله أحلّ وبالميزة أولى ، وكان موقعه من النفس أجلّ وألطف » ، وكانت به أضن وأشرف :

[أسرار البلاغة ص ١٥٨]

وإن هذا الكذب لا يقصد به الكذب الخلقى الذى يتدع به الكاذب عوره ، وإنما هو القدر من الادعاء والتجويل في إطار المحاكاة الجيدة التى تحقق طبيعة الشعر ، وتنفى عنه عيب التضمين ، وتميزه عن النثر ، فالنثر الأصل أمانة لإبراز المشاعر والإحساسات أكثر من إبراز التفضيلات والجزئيات ، ولا يمكن لأحد أن ينتصر لقول من قال : (غير الشعر أصدقه) إلا إذا كان يقصد من معنى الصدق غمراً أحلى ، وأكثر أبقى ، وغائلة أظهر ، وحاصلاً أكثر ، كل ذلك من وراء خيال وادعاء يجلو ما في النفس ويصور عنها بصدق وأمانة .

وه « الفلو » عده « قدامة » هو استخراج الأمر من حيز الموجود إلى حيز المعلوم ويسمى ذلك مثلاً ، أو هو تجول في نعت ما للشيء أن يكون عليه ، وليس حارجاً عن طباعه إلى ما لا يجوز أن يقع له ، لأن الذى كنا قلنا : إنه جازم مثل قول « بحر بن تولب » :

تظل تحمر إن ضربت به بعد الفراعين . والسائين والمهادى

فليس خارجاً عن طباع السيف أن يقطع الفراعين ، والسائين ، والمهادى ، وأن يؤثر بعد ذلك =

شعار أرسطو إذن في هذا القول أن الشعر يكفي فيه التخيل ، والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح اليه دون أن يجنح الشاعر إلى قواعد العقل وهذا مما يتأى بالعبارة عن الابتذال ، ويجعلها موحية ، فهدف العمل الفني الإمتاع أولاً وماعدا ذلك يأتي في المرتبة التالية . إنه القصد في المبالغة والغلو مما يتناسب والمحاكاة التي تضيئ على الفن الطرافة والجلدة والحيوية ، أو إنه التوسط والاعتدال ، إذ إن أرسطو لم يرفض الغلو والمبالغة جملة ولم يقبلها جملة إلا بشرطه .

== ويغوص ، ولكنه مما لا يكاد يكون .

ويقول : « إن من إعلامة المبالغة أو الغلو » المقبول « أنك تستطيع أن تزيد بها » بكاد ، فذل على أنك ، وإن أخرجت الشيء من حيز الوجود إلى حيز المعلوم ، فإن الأمر الذي أثبت ليس بخارج عن طبيعته . يعني أن اقتران العبارة « بكاد » أو « لاد » بقرنها من الصحة ، والإمكان ، وبعد الغلو حيث مقبولا ، إذ إن الغلو بعبارة بعد أفحش صروب المبالغة ، وحكمه الرفض بخلاف التبليغ والإغراق ، وهما الشقان الآخران من المبالغة ، فيما ذهب إليه القزويني [انظر التلخيص للقزويني ص ٣٧١]

ويصرب قدامة مثلاً على ذلك ، قول حسان :

لنا الجففات الفرّ إليمن بالصحي وأسايها يقطرون من غلّة دماً

الذي أنشده على سماع النابغة : فأخذ عليه ... أي النابغة ... قوله : « يلعب بالصحي » ، لأنه لو قال : « بالدجي » ، لكان أحسن ، إذ إن كل شيء يلعب بالصحي ، ولو قال : « بخرين » بدلاً من « يقطرون » لكان أحسن ، ويرد ذلك قائلاً :

« إن الغلو عندى أجود ، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء » . [سطر نقد الشعر لقدامة — تحقيق كمال مصطفى ص ٢١٤/٦٢/٥٩] والتلخيص للقزويني ص ٣٧٠

— معنى ذلك أن « النابغة » يطلب من حسان مبالغة حقيقية دون أن يطلب بتجاوز غاية المنكس ، والخروج إلى ما يستحيل حتى تكون المبالغة مقبولة ، وهذا ما يدخلنا في باب الصدق الفني أيضاً ، مما يجعلنا نقبل ما قد يكون من مبالغت فيما احتلجت به هوس الأدباء أمام بعض المشاهد ، أو في بعض المواقف ، ما دام لا يدل تسييرهم على مغارقة بعيدة أو استحالة لا تحقق الغاية المرحوة من محاكمتهم ، ذلك لأن المبالغة في هذه الحال السالبة نمد مظهرأ لمرح في المحاكاة ، وسداحة من المحاكى ، وهذا ما اتبى إليه أرسطو فيما تحدثنا عنه في [الفن] ، وعلى هذا فتصور المستحيل يمكن أن يكون من قبيل الخطأ الذي لا يتسامح فيه إلا إذا كانت محاكاته جيدة ، تحق الغاية المرحوة منها .

وعامة فإن الحادثة التي يصورها الشاعر ، وإن لم تكن قد وقعت فعلاً ، أو لا يمكن وقوعها ، فهي لا بد قادرة على الإقناع بإمكان وقوعها إذا شهد لها السياق بذلك ، ووافق العظم الغرض المنشود ، والموافق لمتننى الحال .

قصارى القول : الغموض أو الغرابة أس من أسس جمال الفن الشعرى ولكن بقصد واعتدال ، وهذه الخاصية تتفق وطبيعة الشعر « التركيبية » القائمة على التخيل والصنعة ، والمهارة الفنية ، والذوق المدرب ، مما يؤكد الذهن ، ويبحث على المتعة ، والبهجة ، ذلك لأن الصورة في العمل الأدبى ليست وسيلة لتقريب الشيء الغريب ، وتحويله إلى شيء مألوف ، بل هى عكس ذلك ، قد تحول الشيء المعتاد إلى أمر غريب عندما تقدمه فى ضوء جديد . وتضعه فى سياق غير متوقع ، وبهذا يتحقق قدر من الصدق الفنى

== وه الغلو « عند الفزوينى [ت ٧٢٩] جزء من « المبالغة » التى يعرفها بقوله : « المبالغة أن يدعى لوصف بلوغه فى الشدة أو الصغف حداً مستحيلاً أو مستبعداً » ، وتختصر المبالغة عنده فى « التبليغ » ، وه الإغراق » ، وه الغلو » ، فإذا كان المدعى ممكناً عقلاً وعادة « خيلج » [التلخيص ٣٧١] ، نقول امرئ القيس :

فصادى جداء بين ثور ونعجة ديراً ظم ينضح بماء فيشئل
فليس ممتمناً عقلاً عادة ، أن يدرك الفرس ثوراً وبقرة وحشين فى مضمار واحد ، ومنه قول « ابن الرومى » يصور حال تثيل يدعى « ابن يوسف » :

لو أن تصرك يا ابن يوسف ممثلاً لبراً يضيق بها فناء المنزل
وأناك يوسف يستعوك ليرة ليخط قد قصيصه لم تقبل
ويوسف هذا هو أبو الخطاب ، وهذا الذى يدعيه « ابن الرومى » ليس من موانع العقل والمادة .
[التلخيص ٣٧١]

وإن كان المدعى ممكناً عقلاً لاعادة « فإغراق » كما فى قول الشاعر :

ونكرم جلودنا ما دام فيها ونسبح الكرامة حيث كانا

[التلخيص ٣٧٢]

وإكرام الجار من أخلاق المخلصين الأوفياء ، أما أن يكون الإكرام تابعاً للمكرم حيث كان وأتى تقبل فهو وإن لم ينمى العقل ، فإنه لم تجربه المادة ، ولذلك فقد تجاوز الشاعر الحد إلى ما هو ليس بمحمود لو مطرد رغم أن العقل لا يحمه .

أما « الغلو » ، فضايله أن يكون الوصف المدعى فيه غير ممكن لاعادة ، ولا عقلاً ، ولذلك فهو مرفوض ، ولا يقبل منه إلا أصناف ، منها ما أدخل عليه ما يقره إلى الصحة نحو « يكاد » كما فى قول « أبى العلاء المعرى » :

تكاد قسبة من غير راح تمكّن فى قلوبهم الثبالا
يذهب العرب منه كل غضب فلولاً الفند يمسه لبالا

[التلخيص ٣٧٤]

ويقرب الوصف المدعى من الصحة أيضاً دخول لفظ (لو) مثلما ورد فى قول أبى الطيب المتنى : ==

الذى يجعلنا نقبل ما قد يكون من مبالغات في شعر الشاعر فيما اختلجت به نفسه أمام بعض المشاهد أو المواقف ، مادام لا يدل ذلك على مفارقات تطمس عنصر الفن والوجدان .

حقاً ، إن الألفة (Familiarity) تضعف إحساسنا بالعالم ، « لذلك فإن الشاعر يعمد إلى كسر القوالب و « الأكليشيات » اللغوية لجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازي ، وهذه هي عملية التشويه الخلاقة التي تعيد لنا جدة التصور بعد أن تتلهمها العادة ، وتكشف كثافة العالم المحيط بنا بعد أن يفرغه الروتين » (٨٦) .

== عقدت سنابكها عليها عينا لو تفتى عتقا عليه لأمكننا
فأبو الطيب يدعى أن الغبار المثار من حوافر الخيل صنع حسرا فوقها حتى لو أوردت السم عليه
بسرعة لأمكنها ذلك [انظر التلخيص ص ٣٧٣ ، والمثير مكرس العين ، وسكون التاء ، وفتح الهاء : الغبار ،
والمنق : السم السريع] . وقوله :

لو تنقل الشجر التي قالتها مدت محبة إليك الأغصنا
وما يضل المعنى المدعى [في إطار الفلو] مقبولا حروجه مخرج الطرفة أو : المنزل والخلاعة] « بطر
التلخيص ص ٣٧٤ » ، كما في قول الشاعر :

أسكر بالأسى إن عزمت على الشر ب غدا إن دا من العجب
فالشاعر يصاب بالسكر بمجرد تذكره تجاربه مع الحمر ، والأمر يبدو عنده أبعد من ذلك ، فهو إذا عزم
على الشرب (غدا) سكر بالأسى !! وأسى لا يعود .. ولنا بطبيعة الحال أن نقبل هذا الفلو كما قبله القزويني
من قبل ، فهذا هو ذا علم النفس في العصر الحديث يمثل مثل هذه المشاعر ، فالمؤثر الشرطي يتحقق معناه
بمجرد الإحساس والتذكر ، صعود التجربة ، ولو لم تكن أسبابها المادية قد توافرت .

هذا — ويقترح الدكتور عبد العظيم المطمى أن يضاف إلى ضابط « الفلو » كل كلام حالف به فائته
أصول الشرع ، وقواعده ، بحيث لا يقل على هذا الأساس ، بتلخيص مخالفة العقل بأولى من مخالفة الشرع في
هذا المجال ، فنقول بعض الأنثوسين ملوحاً :

ما شئت لا ما شامت الأفتار فاحكم فأنت الواحد القهار
وكأنما أنت النبي محمد وكأنما أنصارك الأنصار

فتى البيتين شطط بالغ !!! — إذ أثبت الشاعر أن مدح سعة لا يوصف بها إلا الخالق عز وجل ، ثم
عاد فشه الممدوح بالنبي ، وشبهه بالأخبار وما : علو واضح مرموض . والأظلة على ذلك كثيرة في
مصدرها عند

[انظر للدكتور المطمى مقاله « أسس بلاغية مطبقها على البيات المرأى مخطوط » مقال بمحبة كنة
اللغة — جامعة أم القرى العدد الأول ١٤٠٢ هـ ص ٢٥٦]

(٨٦) الدكتور صلاح فضل : نظرية أنثوسية في النقد الأدبي (ط ٢) : ٨٢

كل ذلك أساسه التشكيل الذى لا ينبغي أن يصل إلى حد الإلفاز مما يطمس عنصر الفن كما قلنا ، وكما أكد أرسطو من قبل .

لقد استطاع [جويو] أن يبرد الغموض الذى يصفى طابع السر على بعض الآثار الفنية إلى سببين مختلفين ، أولهما : إيهام الفكر ، كما يتفق ذلك « لجوته » و « شيللى » ، و « بيرون » ، والثانى : عمق الفكر كما يتفق أيضا « لبيرون » و « شيللى » ، و « جوته » .

أما فى الحالة الأولى ، فإن الغموض عيب ، وعلامة ضعف ولا شأن له بعظمة الأثر الفنى وجماله ، وأما فى الحالة الثانية ، فليس العمق على رغم الغموض الذى يبدو لأول وهلة إلا إشارة إلى أنوار بعيدة سحيقة ، سيكشف عنها العلم ذات يوم ، ثم إن الشعر نفسه ضرب من العلم العفوى ، وليس الفن العظيم أحلاماً عقيماً فارغة إلى الأبد ، وإن الأفكار العظيمة التى تدور فى خلد الشعراء نوافذ تطل على الحاضر ، أو على المستقبل ، وما كان لها أن تحدث فينا أى تأثير لو أنها مجرد أحلام خيالية غريبة عن الواقع كل الغرابة .

إن الشعراء يتمتعون بكلام غامض وعميق لا يلبث أن يخرج بعد ذلك إلى النور ، وفى وسع الشاعر أن يقول عن نفسه ما قال « هيراقليطس » ، هذا الفيلسوف الذى يتمتع بعبقرية شاعر : « إننى كالعرفات اللواتى يصدرن فى كلامهن عن وحى وإلهام ، وترجع أصواتهن حقائق إلهية على مر العصور » - ويستطرد (جويو) قائلاً :

« إن بعض كلام « هيراقليطس » أو « بارمنيدس » ، وبعض تماثيل « ميشيل أنجلو » ، وبعض سيمفونيات « بيتهوفن » تكثف وتركز أفكاراً ومعاني ينشرها الزمن بعد ذلك ، ومن هذه المعانى التى استشفوها إنما تستمد هذه الآثار قوتها ، وجمالها ، وهكذا ترى أن غموض الأثر الفنى ينشأ عندئذ عن سعة الآفاق التى يفتحها ، فالسما لا تبدو لنا قائمة من فوق الذرى العالية إلا لأنها تسكب علينا بصورة مباشرة كل أضواء الفضاضات اللا متناهية - إن

معنى « اللا نهائية » فى الفن هو بعينه معنى « الألوهية » ، يقول « فيكتور هوجو » :

« إن الفضاء كله يجمع فى هذه الزهرة النافذة التى يتأملها الفكر » كما رأى « باسكال » فى « العثة » صورة مختصرة للأرض بأسرها ، وللسموات والعالمين »^(٨٧) .

ونعود فنقول : إن هذا الذى أوضحناه يمكن أن يكون مفسراً لبيان الفارق الأساسى بين الأدب والعالم ، فالأديب يتناول الشئ المعتاد ليحول إلى شئ جديد لم تألفه من قبل فى صورته والإحساس به ، ولكن العلم يتقصى حقيقة الغامض ، ويفتش فى ثناياه ليكشف سر غموضه بالتجربة ، والبرهان ليصبح شيئاً عادياً مألوفاً قريباً إلى أذهاننا وعقولنا - ومن هنا فالفن ليس علماً طبيعياً ، أو رياضياً ، وهو أبعد من أن يكون مجرد محاكاة للطبيعة وحسب ، إنه وليد حدس جمالى ذاتى ، بالإضافة إلى أن جزءاً منه ينتمى إلى وعى الإنسان وشعوره وما يلدور حوله .

هذا - ولعلنا سنرى فيما بعد ، كيف أن « آدموند بيرك » Burk ١٧٢٩ : ١٧٩٧ تأثر بأرسطو ، وأثر فى « كانط » (ت ١٨٠٤) ، وفى كتابه « نقد العقل » ، وقد أشاد « كانط » فى هذا المؤلف بأهمية العالم الباطنى بأن جعل للغموض ، والإبهام فى الفكرة المعروضة قيمة أدبية ذات شأن ، فالإبهام مثل اللا نهائية ، والأبدية ، يطلق سراح الفكر ، ويمكنه من أن تتسع قواه الباطنية ، وتمتد غير خاضعة لحكم الحقائق الظاهرية للأشياء ، وإن هذا المقياس لمن خصائص المذهب الحر فى النقد ، الذى يرى الناحية الذاتية|تتطلب على الناحية الموضوعية .

لذلك كان فى الغموض « جلال » من وجهة نظر كل من بيرك وكانط ، وأكثر ما يرتبط هذا الغموض وذلك الجلال بالموضوعات والأمور المؤلمة

(٨٧) عن جان مارى حويو وكتابه : الجمل فى فلسفة الفن المعاصرة ص ١٠٣ ١٠٥ والملاحظ أن أثر « أرسطو » يبدو واضحاً فى فكره عن فلسفة الفن

والمروعة ، وأشدّها ما يتصل بفكرة الموت والدمار ، والحلاك ، وكل مظاهر الألم مما يثير العواطف بقوة ، وهذا يصبح القبح عنصراً أصيلاً من عناصر الشعر الذى يبنى عليه جلاله ، ثم إن الارتياح الذى يسببه « الجلال » فى الفن من أثر الغموض منشؤه إفاقة الفكر من طغيان القوى المائلة التى لجلال الطبيعة ، وبهذا ينتصر الفكر « انتصاراً أدبياً » على قوى الطبيعة ، فيبعث فيه هذا النصر قوة وارتياحاً ، إنها قوة الجلال المستمدة من أعماق الفن وباطنه^(٨٨) وأقول :

إذا كانت هذه هى آراء العلماء فى مسألة الألفة والغربة أو الغموض وعلاقتها بجمال الفن ، فيمكننى استخلاص نتيجة مهمة ، وهى أن عامل الألفة - حقيقة - قد يضعف إحساسنا بالعالم من حولنا ، وبالأشياء وقد امتلأت بالفن والجمال ، ومن أجل ذلك يصبح عنصر المفاجأة والغربة هما البديل الذى يميلنا إلى جمال الأشياء - ولكن ما رأى فى أن بعض الأفراد يرفضون الأثر الجميل - قبل أن يتأملوه - مجرد أنه خارج عن مألوفهم ، أى إنه لا يطابق فى الإطار والمضمون والتركيب ما اعتادوا أن يجدوه فى الفن الجميل ، وربما نجد أيضاً - فى المقابل - من يحكم بالجمال على الغريب والغامض ، أو النادر والجديد ، وكل ما هو خارج على المألوف أو المقياس العام ، كما سبق أن رأينا - ولذلك يمكننا القول : بأن هؤلاء وأولئك مخطئون لأنهم يحكمون فى تقويمهم العمل الفنى إلى النزعات النفسية ، والعادات العقلية ، دون أن يحكموا الذوق فى ذلك ، فالباحث فى جمال الفن لا شأن له بعامل الألفة والغربة ، بل عليه أن يحكم بإحساس مدرب ، وفوق مثقف مصقول فيعرف قيمة الجمال ، ويبحث عنها فى المألوف والغريب على السواء ، فلربما تبسط نفسه إذا اكتشفها فيما ألف أو فيما لم يألف ، وعلى هذا يصبح وجدانه وذوقه من المرونة والعمق بحيث يستطيع أن يضع يديه على موضع القيمة ، ومكان الأستاذية فى هذا الأثر أو ذاك غريباً كان أم مألوفاً .

(٨٨) أركرويسى (لاسل) : انظر قواعد النقد الأدبى : ترجمة محمد عوض محمد ص ١٧٦/١٧٥ . مع ملاحظة أن ميكو لا يعرق بين الإلهام والغموض على خلاف ما رأينا عند حويو (ت ١٨٨٨) من بعده .

وجمال الشعر عند « أرسطو » كامن في استثارته حاستي « الخوف والإشفاق » فينا ، وإن هذه الاستثارة من شأنها « تطهيرنا » من هذين الانفعاليين مما يزيدنا قوة ، والمقصود بالإشفاق هنا الإشفاق على البطل مما قد عاناه ، ويعانيه ، والخوف عليه مما ينتظر له أن يعانيه ، وأنه لما يقال في هذا الصدد ، « إن الإشفاق إنما يكون إشفاقاً من المتفرج على البطل ، وأما الخوف فيكون خوفاً من المتفرج على نفسه خشية أن يصيبه مثل ما أصاب البطل ، إنه الخوف الذي يحسه الراى من المجهول بصفة عامة »^(٨٩) .

وإنه لما يذكر بمناسبة القول عما تثيره « التراجيديا » في نفوس الرايين من إشفاق ، وخوف ، أن أفلاطون كان قد هاجمها ، على هذا الأساس نفسه ، إذ مادامت التراجيديا تثير فينا الإشفاق ، والخوف ، فهي إذن تزيد من جانبنا الانفعالي ، وبالتالي تزيدنا ضعفاً ، أما « أرسطو » فكأنما أراد الرد على أفلاطون في ذلك حين قال : أى أرسطو :

« إن استثارة الخوف ، والإشفاق فينا من شأنها أن تطهرنا من هذين الانفعاليين »^(٩٠) .

وإنه لمن الواضح في العبارة الأرسطية السابقة ، أن « أرسطو » ينحل المسألة قدرة شفائية تزودنا بمصرف آمن للعواطف المقلقة ، وتعقّق لنا الرضى الفنى ، وتبيّن لنا حالة عقلية أحسن ، وهذا يخلصنا من تهم أفلاطون للفن .

ويعنى آخر : إنه نوع من مداواة الشر بمثله ، وكأن أرسطو من أنصار المثل القائل : - على حد قول الدكتور زكى نجيب - (ودوائى بالتي كانت هى الداء) . - وكل ما فى الأمر أن الدواء هنا يتم فى ظروف فنية مصطنعة .

(٨٩) انظر المقدمة التى كتبها الدكتور زكى نجيب عمود لكتاب « الشعر » لأرسطو بتحقيق الدكتور شكرى عياد (١٩٦٧) .

(٩٠) انظر المقدمة السابقة . وانظر مناهج النقد « لديفيد دس » ص ٧١ مع ملاحظة إشارة المؤلف إلى اختلاف النقاد حول مفهوم التطهير لدى أرسطو .

وفي الطب اليوناني رأى يقول : « إن كل جسم يجوز استخراج ما به من مادة غريبة ، بأن يعطى مادة تشبهها بمقادير خاصة ، وهذا يشبه طريقة التطعيم ضد الأمراض في الطب الحديث ، ويبدو أن هذا ما قصده أرسطو بلفظ « التطهير » Catharsis لطرد هذين الشعورين ، شعور الخوف والرأفة »^(٩١) .

وهنا تتضح العلاقة الوثقى بين فكرة « المحاكاة » وفكرة « التطهير » ، وهما عنصران رئيسان في نظرية أرسطو في الفن وجماله ، فمن طريق هذه التجربة الفنية أو تلك مما يحاكي ، تتخفف النفس من انفعالاتها الأصلية ، إذ إن التطهير لا يتم إلا « بمحاكاة » ظروف مماثلة لتلك التي تثار فيها الانفعالات في الحياة الواقعية .

إذن في استطاعة اللذة الفنية أن تخلص النفس من المتاعب ، والمهوم ، فالانفعالات لو تركت لتتراكم وتترسب في النفس ، فإنها تغدو فيها أشبه بالسموم التي ينبغي التخلص منها ، وهكذا يصبح الفن ، وفن « المأساة » بوجه خاص لازماً لإطلاق الآلام ، والانفعالات الحبيسة في نفوس المتلقين^(٩٢) .

وأضيف قائلاً : إنى لا أرى هذا التطهير إلا إشعاعاً روحياً . مصدره الفن ، وإذا كان هذا التطهير لا يتحقق إلا عن طريق الفن بطريقة خاصة فإن هذا مدعاة إلى القول بأن الفن عن طريق ما يحدثه من تطهير يعد مدرسة أخلاقية نتعلم فيها التعاطف ، والمشاركة ، والتناغم ، والاتصال بالآخرين ، وبذلك نصبح للجمال وظيفة تربوية غير مباشرة تتخلل الفن ، « فنتقل من أخلاق جزئية محدودة إلى أخلاق كلية عامة ، إذ نحيا نفوس الآخرين في أعماق ذواتنا فنستطيع عن هذا الطريق أن ننفذ إلى عوالم نفسية جديدة مغايرة لعالمنا الشخصي مما يترزنا من أسر « المتركز الذاتي » على حد قول « برنشتيك »^(٩٣) .

(٩١) أوكروسي : قواعد النقد الأدبي ١٢٢

(٩٢) الدكتور فؤاد زكريا : آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة ص ٢٦٢ .

(٩٣) د . زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ص ٢١٤

إذن من مهام الأدب تظهر العواطف بعد تفريج المكبوت منها للوصول إلى درجة من الاتزان النفسى ويكون ذلك إما بالتصريف وإما بخلق القدرة المعنوية على احتلالها « فالنظارة في المسرحية مثلاً يكون ويضحكون فلا تكون النتيجة تزييفاً للعواطف ، وتعييها لها كما زعم « أفلاطون » ، وإنما النتيجة كما يراها أرسطو هي تصريف هذه العواطف المكبوتة فضلاً عما ينتج عن ذلك من عزاء عندما نرى غيرنا أكثر شقاءً منا فيخف شقاؤنا لذلك . وهذا مما ارتأه أرسطو أيضاً »^(٩٤) .

وهذا ما يدعونا أن نقول :

إذا كانت المهمة التطهيرية التى يقوم بها الفن مهمة تربوية وأخلاقية موجهة للسلوك بحيث لا يظهر أثرها إلا بطريقة غير مباشرة من خلال النفس ، فإن ذلك يؤكد ما قلناه من أن أرسطو لم ينظر إلى الشعر نظرة مجزأة تفصل بين محتوى العمل وشكله ، لكنه آمن بالارتباط الوثيق بينهما^(٩٥) ، ثم إن الرؤية العامة لمنهج أرسطو تجاه الفن تؤكد هذا ، فالشاعر لا يقدم صوراً ناطقة صريحة للأخلاق بل إن التحاكة في الشعر - والخيال جانب أساسى فيها - وما يلازمها من أثر تطهيرى ، تقود إلى التعاطف والمشاركة ، والتوازن ، وكلها وسائل للخير الأخلاقى ، ومن هنا فالشعر غير علم الأخلاق ، لا يعلم ، ولا بوجه بطريقة مباشرة بوساطة تقديم الأمثلة المحسنة والدالة على السلوك الحسن مثلاً ، وإنما يتم ذلك بالتأمل ، والتغلغل في المواقف بوساطة الخيال ، والخيال بدوره أداة الطبيعة الأخلاقية في الإنسان ، فيغدو الشعر كالمرآة ، يرى المشاهد فيها نفسه مجرداً من كل شيء إلا من المشاعر المثالية القادرة على توسيع محيط الحساسية الإنسانية ، وإذا كان التناسب في الفن ثمرة لتوازن نفس مبدعة ، فلا بد لهذا التناسب من أن يحدث أثراً في المتلقى ، ويساعد على إحداث نوع من التوازن بين القوى النفسية لذلك المتلقى ، وأعتقد أن هذا ما يفصده أرسطو من « التطهير » في إطار اهتمامه بالشكل الفنى الموحد ، وقد أثرنا إلى ذلك منذ قليل .

(٩٤) د . سهر القلملى : النقد الأدبى (ط ٢) ص ٧٩ .

(٩٥) اسطر لأكيبر ريفو : الفلسفة اليونانية ص ١٥٩/١٦٠ - وقد ورد نص أرسطو في ذلك قبلاً .

والنتيجة التي استخلصها من معنى ذلك كله هي : أن عملية « التطهير » ترتبط « بالتأثير الفني » ، بما يحدثه الأدب من توازن في الدوافع ، وتحرر من الكبت ، تلك الدوافع المتصارعة عند الإنسان ، الأمر الذي يولد في النهاية لذة ، أو نشوة جمالية - أو تطهيراً ، وهذا يؤدي بدوره إلى القول : بأن هناك فرقاً بين الأخلاق والعمليات الإبداعية والفنية ، إلا أن هذا الفرق غير موجود بين الأخلاق والتأثيرات الفنية ، فالجس الأخلاقي المزهف إذ يصاحب عملية التطهير هذه يكون على مقربة من الجس الفني وتأثيره رغم كون الاتجاه الأخلاقي الصرف غير مقصود لذاته ، وعلى بعد بعيد من الفنان في أثناء عملية إبداعه الحر ، وهذا كله مما يجعلنا لا نستطيع فصل الجماليات عن الأخلاقيات في الفن بشكل نهائي ، رغم أن وظيفة الفن ليست بالتحديد وظيفة خلقية . ذلك لأن الفن لا يواجهنا بالفضيلة أو بالمعرفة عامة مواجهة مباشرة ، كما قلنا ففي مواجهة الفضيلة مشقة ، وفي العلم جفاف ، ومن ثم ذهب القائلون بالغاية التعليمية للفن إلى أن الفن بما يضيفه عليهما من جمال وحلاوة يستطيع أن يسوقهما إلى نفوسنا بسهولة ، وفي استمتاعنا بهذا الجمال ، وتلك الحلاوة نكتسب المعرفة والتوجيه دون شعور منا^(٩٦) .

كل ذلك معناه أن جمالية الشكل الفني لها محتواها الأخلاقي أو الإيجابي بصفة عامة عند أرسطو ، كل ما في الأمر أن هناك فرقاً بين أن نركز على المحتوى الأخلاقي سلفاً ، ونظر إليه ونقومه في ضوء قوانين أخلاقية لا تراعى الخاصية النوعية للفن ، وبين أن نفهم هذا المحتوى الأخلاقي من خلال شكل فني له قوانينه الخاصة - في الحالة الأولى نكون مجرد أخلاقيين أو علماء أخلاق ، « نحاسب الفن في ضوء مجموعة من القيم المحددة سلفاً فتجاهل أو نجهل خاصية الفن النوعية » أما في الحالة الثانية فتكون ناقدى فن في الدرجة الأولى ، نستخلص من الشكل وحده دلالات متعددة ، قد تكون هذه الدلالات أخلاقية ، تتوافق مع القيم المحددة سلفاً ، أو لا تتوافق ، إلا أنها - في النهاية - لا تشغلنا إلا بوصفها أثراً مصاحباً للذة خاصة يحدتها تناسب الشكل^(٩٧) .

(٩٦) انظر الأسس الجمالية ص ٩٣ .

(٩٧) انظر مفهوم الشعر للكثير عصفور ص ١٣٤ .

هذا - وإذا كان الخير الأخلاقى ، والحياة الفاضلة ، والمشاعر الإنسانية مهمة كل ضروب النشاط الإنسانى الجديرة بالتقدير ، « إلا أن كل ما يؤديه الشعر فريد ، إذ إن الشعر يستلعى الانتباه على نحو لا يستطيعه أى نوع من أنواع الكلام ، كما يقول : « سدنى »^(٩٨) ، أما « شيللى »^{Shelley} فيقول :

« إن الشعر الجيد هو التعبير عن النظام الأمثل كما يدركه الخيال »^(٩٩) .

كل هذه المعانى التى يتحدث عنها « سدنى » و « شيللى » تحسّ فى الفن ، وطاقاته الانفعالية مما يجعلنا قادرين على الوعى بأنفسنا ، فنصوغها صياغة جديدة قادرة على مواجهة الحياة ، والسلوك الإيجابى تجاه أحداثها ، وعلاقتها بها .

ولم يغب عن أرسطو أن يحدد الأسس الجمالية لصور التشبيه ، والاستعارة ، فالتشبيه عنده أقل أثرًا من الاستعارة ، لأنه أطول منها ، ولأنه لا يفيد مباشرة وحدة المشبه بالمشبه به ، ولذا يقل اهتمام السامع به ، لأن القول - كقوة الحجة - يكون على قدر سرعة الإفادة وإحكامها ، ولكن يجب ألا تكون الاستعارة بعيدة المنال حتى لا تلجج المرء إلى البحث عما وراءها يندّ عن الفهم ، ويستعصى على الذوق والإحساس ، كما يجب فى الوقت نفسه أن تكون واضحة وإلا كانت عديمة الأثر ، فالتناس لا يلقون بالألأ ما هو غريب ، وإنما يهتمون بسماع الأفكار التى يحيطون بها ، بمجرد سماعها^(١٠٠) .

وهذا هو مذهب أرسطو فى الأسلوب بعامة ، وما الاستعارة أو التشبيه إلا جزء مركب أو مرتب فيه . إن أرسطو بوجه عام يخضع تأليف الصورة « البيانية » لمذهبه المحدد فى الغموض ودرجته المطلوبة ، وفيه يرى ضرورة الاعتدال والتوازن ، فهو يكره الأسلوب الواضح الدارج المبتذل ، كما يكره الإغراب والتعقيد والإلغاز - لذلك يقول « ابن رشد » فى « تلخيص

(٩٨) ديفيد دنش : مناهج النقد ص ٢٢٧ .

(٩٩) مناهج النقد الأتى بين النظرية والتطبيق لديفيد دنش ص ١٨١ .

(١٠٠) أرسطو : انظر الخطابة ١٤١٠ أ ، س ١٦ ، ٢٠ ، ٣٢ - ٣٥ - ١٤١٣ ب .

المخطابة» (١٠١) : « إن أرسطو يحذر من الركاكة والانعطاط في الأسلوب عند استخدام الألفاظ العادية » .

والأهم من ذلك أن أرسطو يعد الاستعارة آية الموهبة ، لأن الإجابة في صنعها بما يشير إلى القدرة على إدراك الأشباه ، والبصر بأوجه الاتفاق بين المختلفات ، وهذه قدرة للشاعر أو الأديب الصنع الحاذق لا تتوفر لغوه ، إذ إن الشاعر يرى أبعد مما نرى نحن .

وتزداد الاستعارة حسنا إذا توافر فيها عنصر التمثيل ، والتمثيل يكون بإثارة النظر أمام عيوننا مما يخلق صورة حية متحركة غير جامدة ، وما يزيد المعنى قوة ، ويدخل نفوسنا في جو من الإثارة والدهشة ، فقد كان من دأب « هوميروس » في أسلوبه أن يهب الحياة ما لا حياة فيه ، وما يذكره أرسطو عن « هوميروس » قوله : « طار السهم » - و « نفذ سنان الرمح المجنون في عظام صدره » - و « وسرعان ما قفز ذلك الحجر القاسي الذي لا يستحي » - ووصف الحجر هنا فيه « استعارة تناسبية » ، لأن نسبة الحجر إلى راميهِ كنسبة من لا رحمة عنده تجاه الضحية التي يهلبها (١٠٢) .

والاستعارة التناسيبية كما يقول الدكتور غنيمي هلال أقرب ما تكون إلى الاستعارة المكنية في بلاغتنا العربية القديمة ، ففي مثال أرسطو ، شبه الحجر

(١٠١) ابن رشد : تلخيص المخطابة : ٥٢٨ وما بعدها - وبعد أرسطو الألفاظ الشمية ألقابل « حكمة » بما فيها من تمثيل وتشبيه ، وتختلف هذا التمثيل ثلاثة : الثامن بسيطان ، وثالث مركب منهما . أما الثامن البسيطان ، فأحدهما تشبيه شيء بشيء ، وتمثله به ، ويستخدم لذلك حروف التشبيه للمعرفة ، والثاني ، فهو أخذ الشيء بيمينه بدل الشيء (وهو الذي يسميه ابن رشد « الإبدال ») - كما في قول أبي تمام يمدح المحضم (هو الميم من أي التولى أيته) فلقنه للمعرف والجود ساحله [.

ويدخل في هذا القسم أنواع الاستعارة ، والكتابة بفهم بلاغتنا العربية . ثم الصنف الثالث وهو مركب من مدين [. انظر في ذلك تلخيص كتاب أرسطو طالعيس في الشعر « للوليد بن رشد » ص ٥٧/٥٨/٥٩ وانظر لابن رشد تلخيص المخطابة ص ١٨/١٧ وص ٥٤٧ وراجع مخطابة أرسطو ١٤١٢ ب - ٣٧ - وفن الشعر ١٤٤٧ ١٦٢ - ١٨ .

(١٠٢) خطابة أرسطو : ١٤١١ ب - ١٤١٢ ب - ٢٥ - ٢٨ وراجع النقد الأدبي الحديث ص ١٢٨/١٢٧ . وراجع الشعر لأرسطو بتحقيق د . عباد ص ١٣٨ .

بإنسان قاس لا قلب له ، وحذف الإنسان ، ورمز إليه بشيء من لوازمه ، هو القسوة^(١٠٣) .

و«هومروس» يرى أن أمواج البحر «محدودة» في ذؤاباتها البيض ، أفواجا تندفع في إثر أفواج دون انقطاع^(١٠٤) ، إنه التمثيل أو التجسيد الذى نطلقه اليوم على الاستعارة التجسيدية ، أو التشخيصية ، التى تضيف على الساكن حركة والجماد حياة ، إنه المعنى «الدرامى» فى التصوير الاستعارى ، أو التشبيهى على حد سواء ، مما يجعل الأدب وصوره بحق فن اكتشاف الجانب الوجدانى من الحياة ، ومما يسهم فى تأكيد وجود عنصر المحاكاة الشعرية ، وجعلها مهمة الفن الجميل .

وبالحركة تتفاضل المادة الصماء فى الجمال بحسب ما يبدو لها من حريتها ، ومشابهة «الإرادة» فتروقنا الرياح ، والنيران ، والأمواج ، وتطلق فى نفوسنا خواج الحياة ، ونعاطيها شيئاً من العطف ، لا نعاطيه لغير الأحياء ، وليس لها فضل ظاهر على عامة الجماد إلا بما تخيله للناظر من حرية الإرادة ، وحرية الحياة^(١٠٥) .

نعم ، إن الحركة هى طاقة أداة الشعر المثلة فى الكلمة ، والنغم ، إنها حركة النفس فى غموضها ، واضطرابها ، وحركة الجسم للتعبير عن ذلك ، وحركة الكون كله وهو يمثل الحياة ، فما الحياة إلا حركة لا تنتهى ، لذلك قرر أرسطو ، كما قرر أفلاطون من قبله أن الفن يجب أن يحاكي الحركة .

ونتساءل .. هل التشخيص أو التجسيد مقياس جودة ، وجمال ؟ .
والإجابة : لا نشك فى أن التشخيص مقياس جودة ، فبوساطته يتعمق الشاعر بناء اللغة ، وضماثرها ، وأفعالها ، ويصبح التشخيص بذلك ملكة لدى الشاعر تفرغ طاقاتها فى حقل تجاربه الشعورية الجادة ، وانفعالاته العميقة التى يستطيع

(١٠٣) النقد الأدب الحديث ص ١٢٨

(١٠٤) الخطابة ١٤١١/١٤١٢

(١٠٥) المقاد . مراجعت فى الأدب والفن ص ٦٣ . وانظر قواعد النقد الأدب لأثير كرومى

من خلالها أن يتجاوز ذاته ليستقطها على الأشياء المحسوسة في عالم الواقع الخارجي ، فيشخصها ، أو يجسمها ، ويتفاعل معها ، وبذلك يصبح الشخص عَمَلِيَّةَ نفسية صرف ، نَحْمِلُنا في العمل الأدبي كأننا نمارس حياة حسية تمثلها في الألفاظ ، وفي إشعاعاتها ، ودلالاتها الرمزية^(١٠٦) .

ولهذا تبقى الاستعارة حية نشطة ، لأنها حيثئذ تنقل إلينا خيرة للواقع يمارسها قوم تمكنوا من تخطي رؤية رفاقهم من بنى البشر ، ومن إِبْصار وجه الشبه بين المجهول والمعلوم ، الأمر الذي لا ييسر لعامة الناس ، ولا يتأق للغة الكلام العادية التعبير عنه ، وهذه الاستعارات لا تزال تثير إحساساً لدى قارئها بأنها وسيلة كشف مباشر^(١٠٧) .

معنى ذلك أن القضية في الاستعارة ليست قضية مشبه ومشبه به ، إنها العلاقة النفسية التي تربطهما أو العالم الخيالي الذي يعيش فيه الشاعر من خلال التقائهما ، وقد أعيد تنظم الإحساس بالطرفين ، وأعطى لهما وظيفة جديدة ، وهذا ما نعينه بقولنا : إن الاستعارة لا تنفك ، ومن الصعوبة حلها إلى أجزائها ولذلك فإن المشغوفين بتحليل الاستعارة هم الذين يعتقدون أنها مجرد زخرف أو تلوين ، يقوم على علاقة منطقية بين طرفين ، وهم بهذا التصور/يغفلون الفاعلية الناتجة عن هذه العلاقات الموجودة في هذه الصورة التركيبية المتفاعلة .

وبوجه عام يرتبط مقياس الجودة في التصوير الشعري عندما تصبح الصور ليست قائمة كلها في حكم العقل ، ولكنها موجودة في روح الأشياء ذاتها - ومن هنا تصبح الصور الشعرية الجزئية وسيلة مهمة من وسائل التعبير عن المشاعر ، أما حين تعجز الصورة في تحقيق مثل هذا الهدف الفني ، فإنها تصير عندئذ متعة في ذاتها مزخرفة مزركشة ، كما قلنا ، لكنها لا تصيف جديداً للمعنى في الشعر ، بل إنها قد تضعف معاني القصيدة ، فالصور الكلامية التي يستخدمها الشاعر إن أجيد استخدامها فهي أداة مفيدة في أيديهم ، فبفضلها

(١٠٦) الأسس الجمالية : ص ٢٠٦ .

(١٠٧) جون مدينون مري : الاستعارة ترجمة الفكر للسوي - مجلة الملة ١٩٧١ ص ٤٣ .

نشخص المعاني المجردة ، وتنصب في صور مرئية محسوسة ، وبذلك تكسب قوة ونصوعاً^(١٠٨) ، فضلاً عن أن التشخيص « ذو قدرة على التكيف ، والاقتصاد ، أو الإيجاز ، وقد عزز ريتشاردز إليه الفضل في تجنب انتشار الدوافع الانفعالية وتبديدها »^(١٠٩) .

وها هو ذا الأستاذ العقاد يقول عن قوة ملكة التشخيص :

« إنها ملكة خالقة تستمد قدرتها من سعة الشعور|حيناً ، أو من دقة الشعور حيناً آخر ، فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرضين والسموات من الأجسام ، والمعاني ، فإذا هي حية كلها ، لأنه جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة ، والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر ، ويهتز لكل هامة ولامة ، فيستبعد حد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير ، وتوظفه تلك اللحظة ، وهي هامة جامدة ، صفر من العاطفة خلو من الإرادة^(١١٠) .

من خلال ذلك كله نرى أرسطو يؤمن إيماناً قوياً بأن النشاط الفنى فى حقيقته عملية انتقاء وتهذيب لمادة مستمدة من الطبيعة ، أو من الحياة الإنسانية ، وتقوم الصورة فى الفن بتجسيد هذه العملية مما يحقق الوجدان ، أو الانفعال الجمالى عند الإنسان ، ويزيد من هذا تأمل الصورة فى العمل الفنى بوصفها تعبيراً له دلالاته ، وإيماءاته ، وإطارة العاطفى ، وما التأمل إلا تذوق نقى يقع على الصورة فينقلنا من عالم التجارب العادية إلى عالم التجربة الفنية الجمالية ، والفنان عندما يندمج فى تجربته الفنية يلحظ فى المنظر الطبيعى مالا يلحظه عامة الناس ، لأنه يركز رؤيته على العناصر ، والوسائل المكونة ، للصورة الفنية ، وعن طريق الصور الفنية تبدأ عملية التذوق الجمالى ، وتتفاضل من حيث تأثيرها ، وتعبرها ، واحتوائها بين علاقات أجزائها وتناغمها قيماً جمالية تشبع الوجدان والعقل معاً ، وبما يساعد على هذا التأثير توحد أجزاء العمل الفنى بحيث يستحيل ترجمة هذا العمل إلى لغة أخرى

(١٠٨) شالون : فن الأدب - ترجمة د. زكى نجيب محمود ص ٧٩

(١٠٩) د. مصطفى خليف : الصورة الأدبية ص ١٣٦

(١١٠) الأستاذ العقاد : ابن الرومي - حياته من شعره : ص ٣٠٣

دون أن يفقد معظم طاقته الشعورية ، وتأثيره الجمالى ، وقد عنى أرسطو بهذه الوحدة في إطار اعترافه بقيمة الخيال ، إذ إنه هو الذى يحققها في ظل المحاكاة ، فضلاً عن تحقيقه الارتباط غير المؤلف بين الكلمات لجعل الكلمة العادية غير عادية ، فلمح دلالة الكلمة ليس في مألوف معناها ، وإنما في دلالة جديدة يحملها الشاعر إليها ، وسبيل ذلك بطبيعة الحال هو الشبه ، فلمح الشبه ، حقيقة أو ادعاءً يشيع في عرف أرسطو إحدى الغريزتين اللتين يقوم عليهما الفن ، وهما غريزة حب التكرار ، وغريزة الطرب للنغم ، ومن هنا تأتى أهمية كل من التشبيه والاستعارة عند أرسطو ، إذ إنهما من الوسائل التى يستخدماها الأدب ليرتفع عن عالمه ، ويتجاوز حدود الواقع في ظل محاكاة تجعل من العادى المؤلف غير عادى وغير مألوف ، وذلك بإيجاد صلات وروابط بين الكلمات لا وجود لها في الحياة الواقعية حتى يؤلف منها دلالة جديدة ، وأيسر صور الارتباط ، وأقربها للفرائز الإنسانية هو الشبه ، ثم إن أكثر ما يدور عليه البحث في الفن الأدبى هو الخيال متجلياً في أبسط صوره ، وأغناها في الوقت نفسه ألا وهو التشبيه قائماً بنفسه أو على حد الاستعارة ، وهما سبيل مهم لعمل أدبى غنى ، إذا ما أحسن استخدامهما مما يمدنا بطاقة إيجابية ، مصدرها ما فيها من تناسب وتوافق وانسجام بين أفراد عالمها الموحى .

ولذلك آن لنا أن نقول : إن الفن إذ يجعل من المعنى حسياً عياناً ، إنما يريد أن يجعل الإحساس خصياً ، وأن يخرج منه فكراً ، لذلك فبلاغة الاستعارة - مثلاً - ليست رهينة بكونها صورة ذات صفات حسية ، وإنما مرجعها أن الصورة ذات الصفات الحسية تعبر عن تمثّل خيالى ، إذ ليست وظيفة اللغة الأدبية أن تقدم إلينا نسخاً من الإدراكات والإحساسات المباشرة ، إن الكلمات في العمل الأدبى لا تصلح لهذه الغاية ، وعملها الحقيقى أن تعيد بناء الحياة نفسها ، وأن تبعث في الإدراك معنى النظام والتناسق⁽¹¹¹⁾ .

• • • •

(111) Richards (I.A) : philosophy of Rhetoric : p 133.

ثالثاً : مفهوم الجمال بين « أفلاطون » و « أرسطو » :

لكن .. ماذا بين أرسطو*، وأستاذه أفلاطون من اختلاف في تصور مفهوم الجمال والمحاكاة ؟ - وللإجابة نقول :

إن أهم ما في مفهوم المحاكاة عند أرسطو مما يختلف فيه مع أفلاطون ، أن محاكاة الفنون الجميلة للأشياء عند أفلاطون تنحصر في نقل مظاهر الأشياء ، وخيالاتها الحسية ، أما محاكاة أرسطو فهي أعظم من الحقيقة ، ومن الواقع ، فهي ليست وقوفاً من الفنان عند حدود التشابه الخارجي للأشياء ، ولكنها محاكاة لجوهر ما في الطبيعة لإكمالها ، وجلاء أغراضها .

ويعنى آخر :

رأى « أفلاطون » في مثال الجمال بالذات مبدأً متعالياً يسمو على الذات ، وعلى العالم نموذجاً أصلياً خالداً ، ومثالاً خالصاً خارج العقل الذى يتصوره .

أما « أرسطو » ، فلا يرى فيه سوى نموذج باطنى في العقل البشرى ، ليس له موضوع يبحث عنه خارج أنفسنا ، فليس هناك مثال يتجاوز حدود الإنسان ، أو العالم ، فكل شيء موجود فينا نحن ، والمثال موجود في الإنسان ، يقول « أرسطو » في الكتاب السابع من السياسة ، في الفصل الثانى عشر : « إننا لا ننشد النافع أو الضرورى إلا من أجل « الجمال » - ولكن هذا « الجمال » يتحد والعقل البشرى ، « فالفن ليس سوى قدرة منتجة يوجهها العقل الصحيح » - وإن هذا النوع من أنواع الإنتاج هو إلهام أكثر منه كشفاً .

والفن عند أفلاطون هو اكتشاف بواسطة التذكر للمعرفة السابق اكتسابها بالمشاركة في المثل - ولكن الفن عند أرسطو على العكس من ذلك ، إنه إنتاج مبدع صوراً جديدة لم يكن لها في وقت ما معرفة سابقة عند الذى أبدعها^(١) .

(١) عن ديفيس هيسمان : علم الجمال : ٢٥/٢٦ .

معنى ذلك أن أرسطو يحسم المشكلة الرئيسية في « علم الجمال » بشكل أوضح من أفلاطون ، وكأني به يسأل : أين نجد النموذج في الفن ؟ ثم يجيب : إننا لن نجد في الحقيقة الواقعة ، ولا في إمكان الأزل الحاضر ، ذلك لأن الجمال أسمى من الحقيقة ، إنه إبداع ، وإضافة ، ورؤية مستقبلية للوجود لا تفتأ تتجدد في الفن السامي على وجه الخصوص .

إذن الواقع عند أرسطو هو منطلق الفن والجمال ، ومهمة الفنان عنده تظهر في تعديل هذا الواقع بما يظهره من أثر الصنعة الفنية ، والخلق الذاتي ، فالفنان عند أرسطو فعاليته العقلية الموضوعية ، فضلاً عن ذاتية ، وأثره الشخصي بما يضيفه على فنه من روحه وموهبته - أما أفلاطون فموقفه « موضوعي مثالي » إذ إن الفنان في نظره يتجه إلى الواقع والمحسوس ، ثم لا يلبث أن يصعد إلى المثال ، والمثال ذو طبيعة تتجاوز المحسوس وتعلو عليه .

لقد استند « أفلاطون » - كما سبق القول - في نظريته إلى تأملات (ميتافيزيقية) حاول أن يثبت بها فساد الفنون عن طريق تطبيق نظريته في المثل عليها ، فالمثال : هو المعنى المعقول الثابت الواحد في مقابل المحسوسات أو الجزئيات الكثيرة المتغيرة ، وأن المحسوسات تشارك في المثل ، أو تحاكيها ، وتقترب منها ، فهي أقل منها في رتبة الحقيقة^(١) .

ومعنى ذلك أن « أرسطو » يعترف بأن للفن حقيقة مستقلة بذاتها ، وإذا كان « أفلاطون » قد أكد أن تأثير التصوير في نفوسنا مماثل لتأثير الواقع (إن لم يكن الواقع أدنى منه في هذا التأثير) ، فإن أرسطو يجعل للتصوير تأثيراً مستقلاً عن الواقع الذي يمثله ، أعنى أن في العمل الفني عنصراً جمالياً مستقلاً عن الواقع .

ولمزيد من الإيضاح نقول :

كل من أرسطو ، وأفلاطون يؤمن بتحسين الواقع وتكميله ليكون غير

(٢) انظر أفلاطون للذكور أحمد الأمازي . ١١١ .

حقيقى لشدة جماله ، وكلاهما ينشد النموذج الفنى الجمالى المثالى ، ولكن الوسيلة تختلف عند كليهما ، فضلاً عن زاوية النظر إليها - وفقاً لما أوضحناه - فالشعراء عند أفلاطون يحاكون الظواهر الحسوسة لا المثال ، أما أرسطو فقد فهم القيمة الجمالية فهما فنياً ، لذلك نراه - أى أرسطو - يجمع فى رؤيته بين ذاتية الفنان وكيونة الواقع ، وبذلك تصبح النظرة الجمالية الأرسطية نوعاً من « الرؤيا الذاتية » ، وكشفاً عما وراء الظواهر من عناصر أبدية - أوالجمال كما يقول « بودلير » :

« مكون من عنصر أبدى خالد لا يتغير ، يصعب للغاية تحديد كميته ، ومن عنصر نسبي مشروط بالظروف »^(٣) .

ومن هنا تصبح مثالية « أرسطو » نوعاً من « التصوف الجمالى » - إن صح هذا التعبير ، وهذا النوع من التصوف لا يتحقق بالتبثيل الدينى ، بل بالمعاناة ، والتصور ، والتخيل ، وتجديد التراكيب مما يكسبها خصوصية وتميزاً أملاً فى الإحياء بالفكرة المثالية للأشياء من خلال الرؤيا الذاتية ، وهذا فى حقيقة الأمر مما جعل « أرسطو » يطالب الشاعر بأن يخترع المجازات ، وضروب التمثيل والتشبيهات فى غير ابتذال ، ويضفى على النص ما شاء من القرابة والزينة بشكل لا يحول دون الاعتدال ، فإذا كذب الشاعر فلسنا نتهمه كما اتهمه

(٣) عن « جود مول سارتر » : بودلير : ترجمة جورج طرابستى ، ط ١ - بيروت سنة ١٩٦٥ ص

١٩٩

وفى إطار هذا الجمع بين ذاتية الفنان والواقع ، يقيم « بودلير » الشاعر الفرنسى المعروف ما أسماه نظرية « الوحدة الكاملة » مقرر أن الفن الحقيقى هو ما تتسجم مع منطق الجمال ، ولعل هذا تفسير لتلك النزعة الشريرة التى تسرى خلال ديوانه « أزهار الشر » إذ كان يرى فيها ندوة « شراً » نوعاً من الجمال - من ناحية - ورواية لطيفة للحياة من ناحية أخرى . وهو ما يشير إليه فى إحدى قصائده بقوله :

« أيتها الجمال : ما همى إن كنت تسمى بملائكة الرحمن أم شياطين الشيطان » - لكن هذا العصر الأبدى ليس غروباً مخصصاً ، كما أنه ليس سروراً مختصاً ، بل ربما كان الألم أحرر - حصائص الجمال » يقول : « لا أنكر أن السرور قد يفترق بالجمال ، ولكنه زينة رحيمة له ، أما الحزن والشقاء هما ميثاق العظماء بحيث لا أستطيع أن أتصور جمالاً لا حزن وإدانة » .

[د . إبراهيم باحى - بودلير وقصائده من ديوانه « أزهار الشر » ١٩٤٤ (١) - وأهتر لاسر : ترجمه أمة . حصة ص ٧٩١/٧٠ ط القاهرة ١٩٦١ - نقلاً عن الزمر والبرزية أماتحور محمد صوح ص ١٠٧] .

« أفلاطون » ، ولكن نفترض أنه يصور الأشياء أو الناس كما يجب أن يكونوا عليه ، أى إن الشاعر يصنع ما يمثله خياله ، بحيث يمثل العام لا الشاذ ، فأفلاطون مثلاً عندما يهاجم المهجاء من الناحية الأخلاقية ، نرى أرسطو على العكس يقبل ذلك من الجانب الفنى ، ويدخل ذلك فى حساب الاحتمال والضرورة ، والضرورة هى كل ما يدعو إليه الارتباط الوثيق بين الحوادث ، فعالم الممكن الذى يخلقه الشاعر أكثر مادية من عالم التجارب ، لذلك على الشاعر أن يكذب ولكن بمهارة أو كما يقول الشاعر الرومانى « هوراس » : على الشاعر أن يمزج الكذب بالصدق دون تناقض ، من هنا يستطيع الشاعر تصوير الأشياء التى لم تحدث ، ولا يمكن أن تحدث ، كأنها قد حدثت فعلاً ، أو من الممكن أن تحدث بوضوح فى أسلوبه ودقة وصفه ، وانسجام تفاصيله ، لذلك لم يعترض أرسطو على جعل الخرافات والأساطير السائدة موضوعاً للشعر ، ولكنه يرى أن غير المعقول أقل قبولاً فى التراجيديا منه فى الملاحم ، وأن المحال مادياً أسهل فى معالجته من الناحية الفنية من المحال عقلياً ، لذلك لا يقبل الشعر المصادفة أو « الحظ » لأن فى ذلك نقياً للفن وللذكاء ، من هنا كانت المفاجآت فى القصص التراجيدية عيوباً فنية لأنها علل كاذبة ، غير أن وجودها فى القصص تقليد لما يحدث فى الحياة أحياناً ، إذ إنها لا تخلو منها ، وإذا كان الشعر كذبا يغذى ويثير الأهواء والانفعالات التى يجب أن تموت فى نظر « أفلاطون » ، إلا أن أرسطو يرى أنه من المفيد عدم كبت الشعور أو قتل الأحاسيس ، فالتراجيديا تطلق الخوف والشفقة من كل قلب بإثارة شفقة وخوف مسرحيين إذ إنها علاج من جنس الداء كما سبق أن ذكرنا عن التطهير الذى يحدث من جراء هذا العلاج الفنى ، والأمر أيضاً يخص الموسيقى ، إذ إنها تميل بالناس إلى الرحمة والخوف والحماسة ، ومن ثم عدت ضرباً وأداة للشفاء والتركية الأدبية ، وكل مستمع له منها بحسب تأثير هذه الأحاسيس كثرة أو قلة فى نفسه ، لكنهم فى النهاية يشعرون بأنهم يخاف بفعل اللذة التى أحسوها ، لذلك تقوم الأغاني بعملية تطهير نفسى بوساطة السرور لا تشوبه شائبة^(٤) .

(٤) انظر كتاب الشعر لأرسطو - وكتاب السياسة : الكتاب الخامس - الباب السابع -قرة (٤)

ترجمة أحمد لطفى السيد وأسطر فن الشعر لهوراس .

لقد أضفى « أفلاطون » على الجمال طابعاً أخلاقياً صرفاً بتقريبه أن الجمال المطلق هو جمال الحق ، وجمال الخير ، لذلك فقد جانبه الصواب في فهم القيمة الجمالية فهماً فنياً - أما أرسطو فقد لاحظ ذلك وحاول أن يعدل منه ، وبسيما بالنسبة للشعراء ، فأضاف عنصر اللذة محرراً الفن من الأخلاقية التي تحدث عنها أفلاطون ، ومن قبله « سقراط » ، لذلك يؤكد الباحثون^(٥) أن أرسطو هو الأول من حاول فصل النظرية الجمالية عن النقد الأخلاق ، وهو يلح في أن هدف الشعر اللذة .. تلك التي يصنعها الفن بمساعدة الخيال . لذلك يستعمل أرسطو كلمة phantasia مطلقة على نوعين من التصور ، أحدهما : جمع الانطباعات ، والثاني : تنسيقها لخلق شيء آخر يشبه ما يجري في الحياة ، فنبذ من هنا أولى المحاولات لرصد الخيال .. مقابلاً للواقع ، ولهذا لم تهدر المحاكاة عند أرسطو قيمة الطاقة الخلاقة التي تميز الفن^(٦) .

وبمعنى آخر : لقد أوجد أرسطو الأسس الأولى للتفكير في هذه الملكة ، وإن لم يصرح بما هو مفهوم عنها اليوم ، ولكن أمر مفهومها انحصر في أن هناك صورة ، وأن هناك عقلاً ، وبين الصورة والعقل تدخل ملكات وحواس ووجدان ، أما ما يخص دور كل منها ، وكيف يعمل ؟ -- فهذا ما تركه أرسطو لأجيال النقاد من بعده - على حد قول الدكتورة سهير القلماوى .. « إنه لم يذكر الوحي ، ولم يرسم صورته ، ولكنه في كتابي الشعر والمحاكاة ، يتحدث عن الملكة ، ويكر من شأنها ، ولكنه مع ذلك يرى أن الاعتماد على الصناعة واجب مما كان له تأثيره في مفاهيم القرون التالية ، وظلت فكرة العماد في التأليف الفني غالبية حتى فجر النهضة ، يوم مثلها في أقوى صورها شاعر النهضة الأول « دانتى »^(٧) .

(٥) انظر تلخيص كتاب أرسطو طائيس في الشعر ص ١٤ وما بعدها (الموليد بن رشد) .

(٦) د . أحمد كمال زكي : انظر (نقد) - درسه وتطبيق ص ٩٤ .

(٧) الدكتورة سهير القلماوى : فن الأدب (المحاكاة) ص ١٠٥/١٠٤ .

والمحاكاة هنا لم تكن الخيال (مثل العلم في البرهان ، والظن في الحدس ، والإقناع في الخطابة ، فإن أفعال الإنسان كثيراً ما تتبع تحولاته - وهذا مما أن القول الخيالي ضربان ضرب يخل الشيء نفسه ، وضرب يخل وجود الشيء في شيء آخر - وهذا كما في الأقنوع العلمية فإن أحدهما يعرف الشيء في نفسه من ::

ونعود فنقول : إذا كان « أفلاطون » قد ربط المحاكاة بعالم المثل كما سبق أن رأينا ، وآمن بالأشياء الخيالية الصرف ، وبالأفكار المجردة ، فإن أرسطو لم يؤمن إلا بالبحسوس ، لذا كان للخيال قيمة عنده أقل مما هي عند « أفلاطون » وإن كان في الوقت ذاته لا يستغنى عنه ، ذلك لأن القوى العقلية لا يمكن أن تقوم بمهامها بدون عون منه ، كل ما في الأمر أن « أرسطو » يرفض الخيال المطلق بدون وصاية من العقل عليه ، إذ إن الخيال غير البتاء ، والذي لا يضيف ولا ينتكر يعد ضرباً من الوهم والوهم يتجلى حيث لا يجد الإنسان من العقل سلطاناً يوجه الخياله ويحدده ، إن الخيال ضروري للمحاكاة - أو قل إنه المحاكاة - مما يميزها عن التقليد الصرف ، إذ لابد من وجود قدر معين من الاختلاف عن الأصل للمحاكاة ، وهذا الاختلاف مصدره رؤية الأديب وذاتيته ، وخياله الشعري ، وهذا الخيال بدوره قادر على توليد الإحساس بالتمتع الفنية .

ولا يختلف قولنا السابق عما ذهب إليه « أيركرومبي » الذي أفرد أكثر من نصف كتابه « قواعد النقد الأدبي » للحديث عن كتاب « الشعر » لأرسطو وقد رأى « أيركرومبي » أنه « لم يكن من مقاصد أرسطو أن يبحث الرابطة الأصلية بين الشعر والعالم الخارجى ، وإنما يحثه الأسامى هو عن فن الشعر ، والفن إنما وجد لكى يعطى صورة ، ومادة لضرب خاص من التنبيه الخيالى .

ووجود الفن يستلزم وجود التنبيه الخيالى ، وأرسطو حينما يبحث الفن يهيمه أن يبحث طبيعة هذا التنبيه ، والطريقة التى يستحيل بها إلى كلام ، ولكن البحث عن العلاقة بين الشعر والعالم معناه بحث نشأة ذلك التنبيه ، رغم أن أيركرومبي يرى أن المسائل المتعلقة بكيف نشأ ؟ ، ولماذا نشأ ؟ هي أدنى إلى علم النفس منها إلى علم الجمال ، ومن الممكن أن نصور الحياة كما هي تماماً ، ولكن الأمر الذى يحرك الشعور هو أن تتصور الحياة كما ينبغي أن تكون ،

« المد » ، والثاني يعرف وجود الشيء فى شيء آخر مثل « البرهان » . - راجع جوامع الشعر للفارابى » من ١٧٤ - تحقيق د . محمد سليم سالم ضمن كتاب تلخيص كتاب أرسطو طالس فى الشعر للوليد بن رشد .

وهكذا يصبح الخيال عند أرسطو قوة قادرة على الإيحاء بالشعر^(٨) .

وانطلاقاً من هذه التصورات ، نستطيع بعدئذ أن نقول : إن كلمة « التقليد » في الشعر من وجهة نظر « أرسطو » مطابقة لما ندعوه اليوم « بالصنعة » أو المهارة الفنية ، في حين جعل « أفلاطون » التقليد مجرد صلة مباشرة بين الشعر والطبيعة وهذه النظرة الأفلاطونية لا يمكن أن تفسر ما امتاز به الشعر من خصائص وما اتصف به من قوة ، لأنه مجرد تقليد صرف - عنده - خال من كل موقف أو إضافة فنية ذاتية .

ومن هذا المنطلق تكون مهمة الفن عند « أرسطو » أن « يخلق » ، أو « يبدع » ، أن يخلق كائناً جديداً لم يكن له أصل سابق عليه ، « لا في جوانب الطبيعة الخارجية ، ولا في حالات النفس الداخلية ، نعم قد يتخذ الفنان من هذه وتلك عناصره ، كما يتخذ من لغة التفاهم نفسها أدواته ، لكن الكائن الذي يبدعه من تلك العناصر ، وبهذه الأدوات ، لابد أن يكون خلقاً وإبداعاً »^(٩) .

وأخيراً لي أن أقول : إن أرسطو استطاع بواسطة بحثه « فن الشعر » ، وكتابه « الخطابة » استطاع من خلالهما أن يثرى معرفتنا بفلسفة الفن وجماله في الأدب خاصة ، محققاً من الأهداف ، ومناقشاً من القضايا ما لم يحققه « أفلاطون » الذي تردد بين أن يكون الفنان حراً أو مقيداً مشكوكاً في قدرته على السمو بالمثل ، أو معترفاً بقدرته على تحقيق ذلك ، في إطار فلسفته المثالية ، وقد غدا الفنان في دائرتها أشبه بالناسخ ، وظيفته لا تعدو أن تكون عمل صورة طبق الأصل لما في العالم الخارجي ، ومن هنا أصبح الفنان ملاحظاً أكثر منه متأملاً مستبطناً ذاته .

لقد تحرك أرسطو بالفنان إلى الأمام ، فأصبحت مهمته غير محدودة ، ذلك بإمدادنا بصور غير مكرورة لما يحدث في الطبيعة ، بمعنى أن عمله انحصر في

(٨) قواعد النقد الأدبي لأبي كرومي ص ٩٤/٩٥

(٩) د . زكي نجيب محمود : في فلسفة النقد (ط ١) ص ٢٢٦

« التغير من طبيعة الطبيعة » ومن هنا أصبح الفن ليس مجرد صورة طبق الأصل من الجمال الطبيعي ، بل هو محاكاة « منقحة » - بكسر القاف - تقوم على تبديل الواقع ، وتنقيح الحياة ، وصبغها بالصبغة الذاتية المثالية التي انتزعت من معين الذات والنفس ، ومن هنا فالفن العظيم لا يكون تقليدياً بذلك المعنى الأفلاطوني .

والفنان عند أرسطو بهذا المفهوم ، يستطيع أن يرسم ما يرى وما لا يرى بشرط أن يقنع أنه يمكن أن يوجد ، « وهنا يتضح ارتباط الخيال بالمحاكاة ، وعلاقة المحاكاة بالإقناع ، فالحادثة التي يصورها الشاعر ، وإن لم تكن قد وقعت فعلاً ، فهي لابد قادرة على الإقناع بإمكان وقوعها - وفي هذا علو للشاعر فوق الطبيعة وتجاوز لإمكاناتها »^(١٠) .

حقاً إن الفنان قد يستلهم الواقع ، أو يستوحى الطبيعة ، أو يصدر عن الحياة والناس ، والمجتمع ، ولكن من المؤكد أن العمل الفني لا يمكن أن يكون هو الواقع عينه ، أو الحياة ذاتها ، ثم إنه ليس إدراكاً محضاً ، أو تأملاً خالصاً ، ولكن لابد للفنان من أن يحيل الإدراك إلى « فعل » ، وعندئذ لابد من أن ينتقل من دور التطلع والتأمل ، والحدس إلى دور الصنعة ، والأداء ، والتحقيق ومن ثم فالفنانون - كما يؤكد تاريخ الفن - يصطرون مع المادة ، ويتمون بمشكلة الأداء ، ويفهمون أن العمل الفني صناعة وخلق ، وتبعاً لذلك فإن كل استطيعاً حدسية تربط بين الفن والحياة ، أما أن نفهم الفن مجرد أنه ضرب من المشاركة أو التعاطف ، أو الاتحاد ، أي مجرد أنه استطيعاً حدسية ، فهذا لا يفيدنا بشيء خاص بالعلاقة بين الفنان وعمله الفني ، ومن منا يستطيع أن الفنان يدرك مجرد الإدراك 11 .

(١٠) د . سهر القلماوي : فن الأدب (المحاكاة) ص ١٠٥ .

وعلى هذا يمكننا أن نعد الخيال مرادفاً للمحاكاة وعن طريقها يصور الشاعر أخيراً أفضل من الأعيار العاديين ، وأشراً أسوأ من الأشرار العاديين ، فيحسن الخير لأنه جميل ، ويقبح الشر ، لأنه قبيح ، ومن هنا ارتبطت المحاكاة بمحتواها الأخلاقي عنده .

إننا محتاجون في الفن إلى الارتباط بالحياة وقيمها ، وبواقعها العمل حتى لا ينتهي الأمر به إلى أن يكون حدساً فلسفياً ، أو تصوفاً خالصاً ، في حين أن الفن كما لاحظ (باير) إرادة حياة ، وصنعة ، وتكنيك - هذا ، فضلاً عن أنه طاقة انفعالية تنتمى إلى عالم صاحبها ، وذاتيته ، وليس الأمر كما ذهب « برجسون » إلى أن الفن حدس فلسفى خالص ، ينصرف من خلاله الفنان عن الواقع العمل ، ويحول انتباهنا نحو ما لا فائدة منه عملياً ، أى لنفخ ما غاية ، اللهم إلا المتعة ، وهذا مردود عليه من « باير » إذ إن الفن عنده ليس حدساً خالصاً ، كما أنه ليس فكراً خالصاً أو صنعة^(١١) .

إنه بإيجاز مزاج من الفكر والإحساس ، مما يجمع بين المادة والصورة ، أو بين « اللا محدود » و « المخلود » ، بين النسق المثالى الذى يحققه النشاط التخيلى ، والإحالة إلى التجربة المادية فى إطار الصورة الفنية كما قلنا ، وبهذا يعد الفن فن الحواس ، وفن الخيال ، وفن الحياة ، إنه الفن الذى يركز على النشاط الحيوى ، أو العناصر المميزة لهذا النشاط ، مثل هذا الفن يعد عضويًا حيويًا ، حسياً ، ذاتياً ، بحيث لا يستقى البهجة والجمال من الطبيعة العفوية للأشياء ، لكنه يتجه نحو تحريفها معتمداً على التصرف فى عناصر الشكل .

وفى نهاية رحلتنا مع أرسطو ينبغى ألا ننسى أنه طبق الأساس الأخلاقى ، ولم يتركه ، حين نفى عن المأساة الشخصيات التى لا تلتزم الجانب الأخلاقى ، . ولقد سبق أن ذكرنا أن عملية التطهير التى يحدتها الأثر الفنى فى نفس متذوقه ، عملية تتصل أولاً وأخيراً بالجانب الأخلاقى ، إلا أنها ليست توجهها مباشراً ، أو إسداءً للنصح مقصوداً ، إن ذلك يأتى كما لو كان عرضاً ومقصوداً فى الوقت ذاته ، وهكذا ينظر « أرسطو » إلى عملية التقديم الاستيطى للشخصية من خلال منظور أخلاقى ، فاللذة التى يقدمها الفن فى النهاية لذة إيجابية لها دورها فى سلوك الجماعة ، ومن هنا لم يكن أرسطو شكلياً خالصاً ، يهدف إلى المتعة الخالصة من وراء الفن ، وهو وإن جعل القيمة الحقيقية للفن كامنة فى هذه المتعة الفنية إلا أنه من ناحية أخرى لم يجرّد الفن من أنه قيمة أخلاقية ، ولقد

(١١) انظر مشكلة الفن المذكور ذكرها براعم من ١٨٧ - ١٩١ .

سبق أن قلنا ، إنه رفع من شأن التراجيديا لأنها تحاكي بشرا أنبل من البشر العاديين ، في حين نراه يقلل من شأن الكوميديا لأنها تقدم بشرا أخس من البشر العاديين ، والأمر متصل أيضاً بأهمية القيمة الحقيقية للموضوع الذى يعالجه الشعر ، فلم يجرده أرسطو من كل قيمه الجمالية على غرار ما ذكرنا من قبل .

وأخيراً فإننا نجد في إشارات أفلاطون إلى الفنون ، وكلامه عن الرسم حيناً وعن الموسيقى حيناً آخر ، نجد الشرارة الأولى للتفكير في العلاقة بين الفنون تشابهاً واختلافاً ، وإن كان أفلاطون لم يفرق بين أداة وأخرى ، وإنما يلمح الشبه القوى بينها جميعاً ، ذلك لأنه كان ينظر في هذا الأمر من زاوية متلقى الفن مما يمكنه من أن يلمح الشبه بين الفنون جميعاً ، أكثر من أن يلمح الاختلاف^(١٢) .

لقد قدم أفلاطون بذلك لتلميذه « أرسطو » أساساً لهذا التصور ، يقول أرسطو : « إن المحاكاة تكون بالألوان والرسوم والصوت ، وإن الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة أو متفرقة تحقق المحاكاة »^(١٣) .

والشعر كالرسم ، يستعمل فيه الشاعر الألفاظ والجمل كما يستعمل الرسام الألوان والأبعاد ، ليقول لنا هذه هي الصورة التى ترون في الحياة ، وكما يحددنا الرسام بصنعيته ، فبصوت إلينا بصورته أبعاداً ليست حقيقية كأن نرى الأغوار ، والتجاويف والبعد والامتداد في صورته وهى في الواقع ليست شيئاً من هذا ، أى كما يستعمل الرسام وسائل خداع النظر ليجعل المنظر يبدو لنا كما يبدو في الطبيعة

(١٢) انظر الفقرة ٣٣١/٥٩٥ من الكتاب العاشر للجمهورية - وراجع للدكتورة سهر القللى : فن الأدب (المحاكاة) ص ٨٦ .

(١٣) انظر فن الشعر بتحقيق د . بلوى / ٢١٤٤٧ - ١٢ ، ١٨ - إذ ذكر أن جميع الفنون محاكاة فلذا خلا الفن من المحاكاة فليس بفن ، وقد بين أرسطو أن الفرق بين الشعر والنظم ينحصر في وجود المحاكاة - أما « الوزن » فهو موجود في كليهما - وبمثل أرسطو إلى ضرورة وجود الوزن حتى يمد القول شعراً لأنه يرجع نشأة الشعر إلى طبعين طبيعتين في الإنسان ، أولاهما : حبه للمحاكاة بالطبع منذ نشأته ، وثانيتهما : هو التقليد الإنسان بالطبع للوزن والألحان .

فكذلك الشاعر يحددنا بأسلوبه ، والمحاكاة في الشعر ترمى إلى تصوير الناس وهم يتحركون بجبرين ، أو غيرين ، ولكنها تصور ناحية بعينها ، فهي بعمدة لذلك عن الحقيقة^(١٤) .

وانطلاقاً من هذا التصور ، فإن موضوع « المحاكاة » عند أرسطو هو بعينه هذا الذى ينص عليه أفلاطون كما اتضح لنا في تضاعيف ما قلناه ، ولكن لم يكن من السهل أن ينحرف أرسطو بفكرة « المحاكاة » نحو الحقيقة انحرافاً كلياً ، أو قوياً ، ذلك لأن تفكيره المستقل ، وشخصيته الجديدة آمنت بالجمع بين ذاتية الفنان والواقع في إطار التأمل والمهندس مع الارتباط بالصناعة والأداء والتحقيق ، وهذا هو الفرق الذى يميز تصوره عن تصور أستاذه رغم انطلاقهما من مبدأ واحد .

وجدير بالذكر أن أفلاطون أكد على ضرورة الوحدة بين عناصر العمل الفنى ، وقد أبرز التشابه بين وحدة الكلام والوحدة العضوية في الأحياء^(١٥) ، وقد تابع أرسطو التشبيه الأفلاطونى ، فحدث عن وحدة الجميل في الفن والحياة ، ولا أرى هذا التناسب بين عناصر العمل إلا تناسبا وترابطا مشروطا بالرؤيا الذاتية للفنان ، ولا يمكن أن تكون هذه الوحدة أو هذا التناسب مجرد تناسب منطقى ، أو ترتيب لتصورات عقلية ، أو موضوعات مجردة وحسب ، بل إنه التناسب القائم على انسجام عناصر متفاعلة تتناغم بكيفيات يصعب على المنطق الشكلى حصرها ، ويزداد الأمر وضوحاً عندما نربط بين موضوع الوحدة وتصورات أرسطو تجاه الخيال ، والرمز ، وطبيعة الإبداع في ظل مبدأ المحاكاة ، وكل ذلك مما أوضحناه في السابق يؤكد معنى الوحدة إذا حققنا الأمور في تكامل بين العناصر ضمن تصور موضوعى .

(١٤) الكتاب الماشر للجمهورية : انظرقرة ٦٠٥/٦٠٢/٥٩٥ .

(١٥) أفلاطون : راجع محاورته « فائروس » ص ١٠٣ .

(ب) مفهوم الجمال في الفكر الروماني

رابعاً : مفهومه عند الشاعر الرومانى « هوراس » [٦٥ - ٨ ق . م] :

وفى الفكر الرومانى نرى الشاعر الرومانى « هوراس » Horace يكتب فى « فن الشعر » ، وكتابه « فن الشعر » بالتقريب هو نظرية « أرسطو » ، ولو أن هوراس لا يجه منها ناحيتها الفلسفية ، بل الناحية العملية ، وهو يقلبها لما يجده فيها من فائدة بوصفه أدبياً ونقاداً .

و « هوراس » فى كتابه يؤكد أن الإعجاب بالجمال من طبيعة البشر ، كما أن الانفعال به خاصة من خصائص الإنسان ، ثم يرى أن الإحساس بالمواقف ، والانفعال بها من دواعى الصديق فى التعبير الفنى ، « فقد صيغت أرواحنا بحيث تهتز للمؤثرات الخارجية ، نفرحنا ، أو نوقظ فينا شعور الغضب ، أو تعذبنا ، ونحنينا إلى الأرض تحت عبء من الأحزان ، ثم تفصح لنا ، واللسان فى هذا ترجمانها عن مشاعر القلب .. وإن أنت أردت استدرا دموعى ، وجب أن تحس بنفسك عضه الألم أولاً ، وعندئذ فقط تحزننى مصائبك .. وإذا كانت لغة المتكلم غير مطابقة لحالته ، فإن روما بأسرها أراكيبها ، وراجليها ستجتمع للسخرية منه »^(١) .

وينكر « هوراس » أنه يكون الفن منقطعاً عن الماضى ، وعن التراث ، وأثر السلف ، ولكنه مع ذلك يطالب الفنان بالابتكار ، وبالإضافة ، والجدة ، وهذه هى المعقريّة ، والخصوصية فى الفن ، ذلك لأن « من المسير معالجة موضوع مطروق على نحو جديد »^(٢) .

ويقول : « ولأنت أدنى إلى الصواب ، لو شطرت قصة « طروادة » إلى فصول مما لو أنتجت قصة غير معروفة لا عهد للناس بها للمرة الأولى ،

(١) هوراس : فن الشعر : ترجمة الدكتور لويس عوض ص ١١٦ .

وكتاب هوراس - كما يذكر المترجم - بمثابة رسالة فى شبه نصيحة خالية من النظام المنطقى ، تتناول فى الصميم موضوعات فى النقد يحلل فيها طبيعة الشعر ووظيفته ، ويثير مشكلات جمالية ، كان أرسطو قد تناولها فى كتاب « الشعر » .

(٢) فن الشعر لهوراس ص ١١٨ .

ستجعل المال العام ملكاً خاصاً مادمت لا تتسكع في الطريق العبد الممهود ،
ولا تعنى بالنقل الحرقى كالترجم ضعيف الفؤاد »^(٣) .

ولا ينبغي أن يطلب الشاعر بأن يعتمد الاعتماد كله على الألفاظ الشعرية
المأثورة عن أسلافه ، ولا جناح عليه أن يكون البادئ باستخدام ألفاظ شعرية
جديدة ، ومن الممكن أن يصيغ الشاعر الألفاظ العادية المألوفة بصيغة شعرية
رائعة بأن يجمعها بمهارة في جمل وعبارات^(٤) .

لذلك فلم يخس قدر الشاعر عند قومه من الرومان « اجترأؤهم على
الكف عن ترسم خطى الإغريق ، واحتفالهم بالحوادث المحلية سواء في ذلك ما
أنتجوه من تراجيديات وكوميديات رومانية »^(٥) .

« لقد أبيض ، وسيباح أبداً ، لكل جيل أن يسلك من الألفاظ ما طبعته
روح العصر ، فكما أن الغابة تستبدل أوراقها كلما انسلخ عام ، ما نبت فيها
قبل غيره سقط ، كذلك الحال مع الألفاظ ، أقدمها أسبقها إلى الزوال ، أما
الجديد منها فمزهر نام مثل جيل فتى ، إنما نحن وما ملكت أيدينا أيلون إلى
الموت »^(٦) .

إن « هوراس » بذلك يحدد الفرق بين شعر يعتمد على التقليد ، ويعيش في
ألفاظه وتعبيراته على التراث وحده ، وبين شعر تتجلى فيه الأصالة والابتكار ،
ذلك لأن لكل جيل إحساسه ، وما يستتبع ذلك من استخدام للألفاظ على
أنحاء متغايرة ، متلونة ، بلون دم كل جيل وزمان .. « إن كثيراً من الألفاظ تبدأ
حياتها حافلة بالإيجاء ، ثم تفقد بريقها مع الزمن لكثرة دورانها في الشعر ،
والشاعر الموهوب يتجنب هذه الألفاظ ، ويلتقط كلماته من لغة الحياة ، ويدفع
بها إلى عالم الشعر .. وإن قيمة الألفاظ حينئذ تكون في الطاقة أو العاطفة أو

(٣) فن الشعر لهوراس ١١٨ .

(٤) لاسل أبركروسي : قواعد النقد الأدبي : ترجمة محمد عوض محمد ١٤٨/١٤٧ .

(٥) و(٦) هوراس : فن الشعر : ١٢٨ .

الحركة التى يسبغها عليها الشاعر ، والشاعر الأصيل تنضج ألفاظه بالقيم ، وتنشع منها الموسيقى ، والمعنى ، والبساطة ، والصورة ، والفكرة ، والقوة الدرامية ، والتكثيف الغنائى ، والكناية ، واللون ، والضوء .. والشعر كغيره من الفنون يخضع لمبدأ الانتقاء ، ولكن دون شطط ، أو مبالغة ، حتى لا تتسع الهوة بين لغة الشعر ولغة الحياة ، فيتنبهى به الحال إلى الجمود والتحجر ، ويفقد القدرة على النفاذ والتأثير . لأن الألفاظ تستمد قدرتها على الإيحاء من استعمالها فى الحياة اليومية واتصالها بمواقف من هذه الحياة تكسيها معانى خاصة بها ^(٧) .

كل ذلك معناه أن عملية الإبداع الفنى كامنة على وجه التحديد فى الأصالة والتقليد معاً ، ثم إن الجودة فى عالم الفن ظاهرة نسبية بوجه عام تتوقف على مدى قدرة الفنان نفسه على إدراك صلات القرابة بين القديم والجديد فلا تضحية بالجمال لحساب أى منهما ، وهذا يتطلب من الشاعر أن يكون عميق الخبرة بالتجربة الإنسانية مع سعة ثقافة لمعرفة مجارى الدنيا وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال . « فإن الأصل الذى به يتوصل الشاعر إلى استئثاره للمعاني واستنباط تركيباتها هو التملؤ من العلم بأوصاف الأشياء وما يتصلق بها من أوصاف غيرها ، والتنبه للهيئات التى يكون عليها التآم تلك الأوصاف وموصوفاتها ونسب بعضها إلى بعض أحسن موقفاً من النفوس ، والتفطن إلى ما يليق بها من ذلك بحسب موضع موضع ، وغرض غرض » ^(٨) .

ونعود فنقول : إن أهم شيء فى التقاليد المعالى الفنية الدائمة التى تحملها ، وهذه المعانى هى جوهر اللغة التشكيلية ، والعملية الإبداعية الجمالية التى يجب أن يحذقها الفنان ، فإذا ما استطاع ذلك كانت مادته أعمق ، وكان تعبيره امتداداً متطوراً للتقاليد ذلك « أن العمل الفنى سلسلة من التحولات ونظام متتابع من التغير ، وقد يحطم فيه الفنان ما بدأه ، ويغيره تغييراً جذرياً ، فيصل إلى شيء لا يعرف مصدره » ^(٩) .

(٧) الدكتور الطاهر مكى : انظر الشعر العربى المعاصر (ط ١) ص ٨٠/٧٩ .

(٨) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ٣٨ .

(٩) الدكتور محمد البسيونى : العملية الابتكورية : دار المنظر ١٩٦٤ ص ٦٢ .

وعلى هذا كله الذى ذكرناه تعليقاً على اتجاه « هوراس » يصبح الشاعر صاحب رسالة مهمة فى حياة الجماعة ، إن قدرته اللافتة على استيعاب الحاضر والمضى ، والإفادة من تجارب معاصريه وأسلافه على السواء تعينه على إعادة تشكيل تجاربه التى مرَّ بها بحيث يخلق منها تجارب جديدة ، وبذلك تتحقق مهمته بوصفها مهمة تتجاوز ما هو كائن إلى ما ينبغي أن يكون ، مادامنا نطالب الشاعر بالمستوى الإنساني الذى يتجاوز النسيى ويثحر من الثابت الواقعى .

وبوجه عام ، إن القديم والجديد لم يستمداً جهاهما الفنى من القدم والجدة وحدهما ، وإنما استمدها من هذه الروح الخالدة التى تتردد فى طبقات الإنسانية كلها ، ذلك أن آية نبوغ الفنان غير ما ذكرنا فى قدرته على وصف العواطف التى تميز قلوب الناس من حيث هم ناس ، لا من حيث هم من أهل هذا الزمان أو ذاك - إن هذا النبوغ كامن - كما يقول « هوراس » : « فى الاجترار على الكف عن ترسم خطي السابقين » بما يحدد الأصالة ودورها فى القدرة على النفاذ إلى العلاقات الفاعلة فى الأشياء والعلاقات التى تربط بينها ، وهذه هى نفسها القدرة التى تعمل على تمثيل تجارب الآخرين فى الماضى والحاضر ، ثم إن اللغة الشعرية تأخذ الشيء الكثير من الجهة التى تصدر عنها ، والكلمة لا تخرج من فم الشاعر إلا ومعها أمارات منه ، ودلالات عليه ، ومشابه غير قليلة من شخصيته الفنية - وقدما قال « هرسون » فى كتابه ، « مقدمة فى دراسة الأدب »^(١٠) : « إن اللغة تستقبل دائماً أثراً جديداً خالصاً على يد كل كاتب له شخصية قوية تميز » :

المشكلة إذن التى تواجه عملية الإبداع عند الشاعر ، هى فى الدرجة الأولى الارتباط بروح العصر ، ومواءمة اللغة الشعرية لهذه الروح - كما يقول هوراس ، وهذا بدوره يستتبع تنبها واعيا لقيمة الكلمات ، وإن أغلب الأساليب التى لا تنتمى لروح العصر ، ربما رجعت رداعتها إلى تقصير من الكاتب فى هذا التنبيه ، فمن المؤكد - كما يقول « هربوت ريد » - : « أن الأسلوب إذا كان

(10) An Introduction to the study of literature p. 10

يعتمد في اختيار كلماته على فطرة الشاعر المميزة بين قيمة الكلمات ، فإن هذه الفطرة تبدى نفسها واضحة في استعمال الكلمات»^(١١) .

ولعل هذه الفطرة التي يتحدث عنها Read هي ما يمكن تسميته بالموهبة الأدبية - فالتجربة الدافعة لكتابة الشعر على درجة من التعقيد والتماسك حيث يكتسب فيها الإحساس أو الصورة عمقاً روحياً مما يجعل الشاعر يبحث عن الألفاظ الملائمة بما يربطه بروح عصره وجو تجاربه وقيمه واهتماماته التي تقع في دائرة تأمله وتصوره .

وللجمال عند « هوراس » ارتباط « بالأخلاق والخير » ، فمن وظيفة الفنان انتصاره لقيم الخير ، وتمجيده العدالة ، والقانون ، وكل ما يبعث على السلام والعلمانية البشرية^(١٢) .

وهكذا يرتبط « هوراس » برؤية « أفلاطونية » لجمال الفن تتسم بالأخلاقية لتسمو بالنفس إلى القيم الإنسانية الفاضلة ، على غرار ما أوضحنا ذلك في موضعه .

هذا - ويمس « هوراس » قضية نقدية مهمة ، تأثر في الإيمان بها بمعلمه الأول « أرسطو » ، فالألفاظ لا تفك عن المعنى في العمل الأدبي ، « فإذا تبيأت المادة للشاعر ، فالألفاظ تتبعها في غير عناد »^(١٣) .

معنى ذلك أن الشاعر لا يفكر في المعاني ثم يحاول البحث عن الألفاظ التي تفرغ فيها هذه المعاني ، « فهوراس » لا يتصور ألفاظاً فارغة من المعاني ، والشاعر يفكر في أثناء عملية إبداعه الفني تفكيراً جمالياً ، لا فصل فيه بين لفظ ومعنى ، أو شكل ومضمون ، وكأنني بهوراس يؤمن بالصورة الأدبية التي آمن بها من قبله « أرسطو » تلك التي يرتبط فيها المبني مع المعنى .

(11) H. Read: English prose style p.p. 3- 10

(١٢) فن الشعر لهوراس ص ١٢٢ .

(١٣) فن الشعر لهوراس ص ١٣٠ .

كما يؤمن « هوراس » بأن الجمال الحقيقي هو الذى يتجدد بمعاودة النظر إلى مصدره فجمال القصيدة الممتازة لا يقف عند حد ، ولا ينتهى بعد رؤية ، ولكن هذا الجمال يتجدد كلما عاودنا النظر إليها ، وهذه صفة النص الخالد ، وسمة العبقرية الفنية ، يقول :

« شأن القصيدة كشأن الصورة ، واحدة تعجبك ، لو وقفت بالقرب منها وأخرى تأخذك ، لو وقفت بعيدا عنها ، هذه تحب أن ترى في زاوية معتمة ، وهذه تؤثر أن ترى في الضوء ، لأنها لا تخشى تفحص الناقد الثاقب ، هذه أرضت الناس مرة واحدة ، وهذه تعرض عشر مرات فترضيم كل مرة^(١٤) .

وهذه حقيقة مهمة بلا شك ، فهي تدل على أن النص الجيد يفرض نفسه على متلقيه ، وبرغم اتفاقهم على جودته ، فإن لكل رؤية معينة تحدد زاوية هذه الجودة ، ويظل الأمر هكذا دوما ، حتى إذا عاودوا النظر فيه انتضح لهم شيء جديد لم يألفوه من قبل ، فتتري القيم الجمالية ، مما يجعلنا نعتز بأن خصوصية الأذواق أمر مسلم به حتى لو وقعت هذه الأذواق في دائرة المشترك العام من « الأذواق » تجاه الشيء الواحد مجال الرؤية والفحص والتقييم .

ويتساءل « هوراس » : هل القصيدة الناجحة نتاج الطبيعة أو الفن ؟ ويرد « هوراس » ليؤكد ارتباط الفن بالطبيعة ، فالفن موهبة ، والطبيعة خبرة وثقافة ، والموهبة لا تنفك عن الخبرة ، والثقافة ، والمعارف لا تجدى في الفن ، ولا تؤتي ثمرتها بغير « فتحة وافرة من الموهبة الفطرية » - كما أن الموهبة لا قيمة لها بدون تحصيل ودراسة ، « وإن أحدهما ليلح في طلب الآخر ، ويصاحده على صداقة باقية »^(١٥) .

« فمن كان مطعمه بلوغ الهدف المنشود ، فقد عانى الكثير في صباه ، وارتعد ، وتصيب عرقه ، وحرم نفسه الحب والخمر »^(١٦) .

(١٤) فن الشعر لهوراس ص ١٣٤ .

(١٥) السابق ص ١٣٨ .

(١٦) فن الشعر لهوراس ص ١٣٨ .

ومن هنا يصبح العمل الأدبي الجميل المتميز عند « هوراس » نتاج مكابدة ومعاناة مبكرة ، وحربة ، وموان ، وثقافة ، فالموهبة وحدها لا تكفى ، إذ إن الفن لا يبدأ من حيث وجدت ، بدون قدر كبير مكتسب مما يوصلها ويعدها لأداء مهمتها ، أى إن هذا القدر المكتسب يمتزج بما يوحى به إلهام الشاعر ، وخياله ، وروحه ، وإذا كان هذا خاصا بعملية الإبداع ومؤهلاتها الضرورية ، فإنه خاص أيضا بتنويع العمل الأدبي المبدع ، ذلك لأن عملية التنويع محصلة الثقافة والموهبة معاً .

ولا يعالج « هوراس » هذه القضية بشكل سريع وموجز ، ولكننا نراه في إطار فلسفته الجمالية ، ومعايير تقده الجمالي يعاود الحديث في أكثر من موضع عن أهمية ارتباط « جمال » العمل الأدبي بعملية تنقيحه وتصفيته ، وتهذيبه ، والسهر عليه ، « فالرجل الأمين | الحصيف يكشف عن الأشعار الرديئة ، ويستبعد البهرج الذى لا نفع فيه ، ويطلب إليك أن تجلى العبارات الغامضة ، ويشير إلى ما ينبغي تغييره » .

« والشاعر المنتشى كالمنجذوم ، أو المريض | بالصفرء ، أو المجنوب ، يفر منه العقلاء ، ويخشون المساس به ، ويكابدونه | الصبية ، ويتبعونه في غير احتياط ، إذا هو سقط في بئر أو حفرة ، بينما هو يعيش الخلاء .. وليس هناك من يتكلف عناء إخراجهم من وهنته » (١٧) .

وفي هذا النص إشارة إلى ما ينبغي على الناقد عمله ، فمهمته توجيه العمل الأدبي وبيان ما فيه من قوة أو ضعف ، ولا يفتأ هوراس يتحدث بعد ذلك عن الشاعر المنتشى ، وهو يقصد به الشاعر الذى لا يعرف حقيقة مهمته الصعبة ، فلا يكلف نفسه عناء البحث فيما انتهت إليه قريحته ، ويعطو بنفسه وفنه على كل مراجعة وتقويم ، ظناً منه أن شعره قد بلغ مبلغاً لا يحتاج معه إلى تنقيش وصقل ، وهو يشبهه في هذه الحال بالمجنوب الذى يخال بنفسه ويترهو ، وهو غير واع لحقيقة ما آل إليه أمره بين العقلاء ، وهذا كله يؤدي بنا إلى نتيجة

(١٧) السابق : ص ١٤٢

مهمة مؤداها أن « هوراس » يربط بين النقد والحلق ، مادام الشعر لابد أن يخضع للنظر العقلي ، وهذا مما يحد من شطط الخيال ، وجنون الشعر ، ومما يوجه الشاعر الوجهة السليمة ، ويربطه بطبيعة الفن وأصوله « وما تتطلبه مهمته من صدق واع بتجربته الفنية التي يبنى أن تخضع للنظام ، فالفن ليس حلماً أو خيالاً خالصاً أو نزوةً وطيشاً ، إذ إن الصعوبة في عملية الإبداع الفني هي في إخضاع التجربة للغة ، والسيطرة على العاطفة المشوبة ، فليس من اندفع وطاش عقله أبأى فكر أو خيال يعد فناً .

إن هذا الذي يذهب إليه « هوراس » ليدكرنا برأى الدكتور « طه حسين » في الأديب المتمرس ، قائلاً : إنما الأديب عندي هو الذي يصنع أدبه ويتبأ له ، فيطيل التهيؤ ، ويفكر فيه ، فيمعن في التفكير .. للدرجة أنه يعد شعراء الإلهام من قائمة من يعجب بهم .. « أما الشاعر الذي ينحت من صخر فهو الذي يعجني ، وإيرضيني ، لأنه لا يقول الشعر ، وإنما يعمل » ، ولأن الشعر لا يصدر عن طبعه وحده ، وإنما يصدر عن طبعه ، وعقله ، وإرادته^(١٨) .

وإن هذا أيضاً ليدكرنا بآراء علماء النفس^(١٩) ، ودراساتهم لطبيعة الإبداع الفني في الشعر خاصة ، مما يؤكد ما ذهب إليه « هوراس » ، فالذي يصل إلى القراء من هذا الإنتاج أو ذلك لا صلة له بالأدب الذي ينشئه الأديب في المسودة الأولى ، فما يصل إلينا ما هو إلا ثمرة التعب ، والتحريك ، ورشح الجبين .

ولم نذهب بعيداً ، و « امرؤ القيس » شاعرنا العربي المجيد يصف ما يعانيه في اختيار أجود ما تفيض به شاعريته ، فيقول : إن الأبيات تنثال عليه ، ولكنه يرد بعضها ، ويتمكن من نفسه ، فيكبحها ، كما يكبح جواده ، وقد يتخير من شعره ست قصائد جيادا ، أو يتخير من قصيدة كان يتعاطى نظمها ستة أبيات ،

(١٨) د . طه حسين : حديث الأربعاء (ج ١) ط ١٩٢٥ / ص ١٣٧ / ١٣٨ .

(١٩) راجع الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة للدكتور مصطفى موفى . ط دار المعارف .

وكان ينحى زديجها ، وينقى جيادها ، يقول في ذلك أبياته :

أذود القوافى عنى ذبادا ذباد غلام جرى جوادا
فأعزل مرجانها جانبيا وأخذ من درها المستجادا
فلما كثرن وعينى تخمرت منهن سدا جيادا^(٢٠)

وإذا كان الجاحظ [ت ٢٥٥ هـ] يرى « أن كل شيء للعرب فإنما هو بديهة وإرتجال ، وكأنه « إلهام » ، وليست هناك معاناة ، ولا مكابدة ، ولا إجلالة فكر ، ولا استعانة^(٢١) » ، فإن هذا الحكم حكم عام لا يصدق على الشعر كله ، إن صدق على جزء منه ، وطبعي أن الجاحظ لجأ إلى هذه المبالغة دفاعاً عن الحرية أمام خصومها .

وها هو ذا الجاحظ نفسه يروى عن « الأصمعي » كثيرا مما قاله بشأن مدرسة « زهير » ، مدرسة عبید الشعر ، وهم أولئك النفر من الشعراء الجاهليين الذين استعبدوا الشعر ، واستفرغ مجهودهم^(٢٢) .

ثم إن الإلهام ليس خاطرا شيطانيا غريبا يهجم على ذهن الشاعر دون تمهؤ وإعداد ، - على حد قول الدكتور محمد هدارة - بل لا بد له من وجود تربة صالحة ينمو فيها في مرحلة ، « الإفراخ » كما أطلقت عليه الباحثة « كاترين باتريك » ، أي وقت تكون الفكرة والصورة ، وهذه التربة عبارة عن قراءات الشاعر ، وتأملاته المختزنة في ذاكرته ، والتي تشبه البشر العميقة للشعور^(٢٣) .

وانطلاقاً من هذا التصور ، نعود فنقول :

إن هذا في الحقيقة هو التكامل الفني بين الفنان والطبيعة ، هذا التكامل

(٢٠) ديوان امرئ القيس (ط ٢) ص ٢٤٨ .

(٢١) البيان والتبيين (ج ٣) ط هارون ٢٦ / ٧٨ .

(٢٢) انظر السابق (ج ٣) ص ١٣ - وراجع الفصل الذي كتبه عن مدرسة عبید الشعر

والاستعارة الجاهلية من كتابنا (فن الاستعارة) .

(٢٣) الدكتور هدارة : مشكلة السرقة (ط ١) ص ٢٥٢

الذى يجعل الفن نوعاً من الجهد الذى يبذله الإنسان لكي يحقق التكامل بين نفسه وبين الأشكال الأساسية للعالم الطبيعي ، ورغم ما يديه الفنان أحياناً - من تمرد على كل نظام سابق أو خارجي ، فمازال يرتبط بالوجود الطبيعي برابطة التعاطف ، وحينئذ يصنع الفنان من الذائق والقيم من خلال الصور المحسوسة ، « وهذا الواقع الجديد ، يغير الواقع القبلي المرسود ، إنه - أى الواقع الجديد - ليس في الحقيقة واقعاً على الإطلاق إلا بمقدار ما يمكن أن نزعزع للوجدان حين يعانق الطبيعة من واقعية » (٢٤) .

فالأحداث العامة ، والأوضاع الاجتماعية ، وكل شؤون الحياة العامة والشخصية ليست إلا مناسبات لجمال الشعر الصادق ، أو هي المادة الخام التي يجب على الشاعر أن يشكلها ويصهرها في بوتقة خياله قبل أن يحيلها إلى فن رفيع ، ثم إن الأحداث تتغير طبيعتها حيناً تخرج إلى عالم الشعر ، لأنها إذ ذاك تصبح مجرد عنصر من العناصر التي تتكون منها القصيدة ، عنصر ينضج كتفوه من العناصر لقوانين الشعر ، التي هي أولاً قوانين « جمالية » . ولكي تتحول موضوعات الحياة إلى شعر ينبغي أن تصبح رمزا لموقف إنساني دائم ، ولهذا كان لزاماً على الشاعر دوماً أن يتعمق في نظريته الحدث الاجتماعي أو السياسي المعين ، الذي ينور أمامه في نقطة من الزمن ، حتى يرى وراءه موقفاً إنسانياً ذا دلالة ، أي إنه يجب عليه أن يصل إلى اللا زمن عن طريق تأمله الزمن ، وأمام اللا زمن تستوى الرموز جميعاً ، الخاص منها والعام » (٢٥) .

لكن لا ينبغي أن نفهم من ذلك أن « جمال » العمل الأدبي كامن في كونه مادة جزئيات الكلمات ، والطبيعة ، والأحداث .. ذلك لأن أقصى ما يسعى إليه الفنان ويكافح من أجله هو تحرير فنه من أثر المادة ، وحلولة إعفائها تماماً ، حتى لا يظهر أمامنا إلا الرؤية الفنية التي هي نتاج اندماج المادة في الصورة - وإذا كان الفنان يبدأ بالمادة إلا أن بناءه النهائي ليس بناءً مادياً ، لأننا حين نتفقد

(٢٤) الدكتور عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر (ط ٢) ص ١٢٧/١٢٨ .

(٢٥) د . مصطفى بدوي : أقطار دراسات في الشعر والنثر (ط ٢) ص ٦٣/٦٤ .

إلى طبيعة تأثيره ، وطريقته ، فلن يجلبنا في شيء أن نتصوره بناءً ماديا ، بل ما يفيدنا هو استخلاص الفن ، والوقوف على أكبر قدر ممكن من الإمكانات الفنية داخل الأثر الفني مما نحقق بوساطة بذل الجهد في سبيل توحيد الأجزاء ، وجعل المتفرقات والمتناقضات كيانا حيا ، وذلك لا يكون إلا بما نجده في الأثر الفني من سيطرة على صورته بحيث تكون في خدمة الموقف المثار ، والرؤية المنتشرة بين نسيج العمل كله ، مما تكون نتيجته تفرد رؤية الأديب ، واكتشاف دنياه الفريدة ، والمبتدعة ، إنها باختصار مجموعة الصفات والخصائص المميزة لهذا الأثر عن غيره ، وإن سيطرة الفنان على مواد تجربته على هذا النحو شيء « أشبه بقضيب المغناطيس ، كان الحديد منتشرا ، أو مبعثرا ، ومتجمعا في شكل كومة غير منتظمة ، ولكن المغناطيس قد استطاع أن يحقق من هذا الذي لا شكل له ، ولا نظام شيئا له شكل ونظام »^(٢٦) .

إنه نوع من العبقرية « التي تساعد الفن على تحقيق هذه السيطرة ، وفرض النظام على اللا نظام ، والإرادة على اللا إرادة ، وهيمنة شيء من الوعي على اللا وعي ، إنها درجة من التوازن بين هذه الأضداد ، بين الوعي واللاوعي ، بين العقل والشعور ، بين الإرادة واللا إرادة »^(٢٧) .

نعود فنقول - أيضا - في ضوء ما أُلح عليه « هوراس » من ضرورة الربط بين عملية النقد والخلق الأدبي :

إن عملية الإبداع الفني ليست في صميمها عملية لا شعورية ، على عكس ما يرى « كارل يوج » وأتباعه ، مثلا ، إذ لابد للفنان من خبرة حسية طويلة يتسنى له خلالها أن يجمع المواد اللازمة لتحقيق عملية الإبداع ، فيتروى ، ويصمم ويتأمل ، ومن هنا يتداخل الشعور مع اللا شعور حتى ليكاد يصير على الفنان أن يحدد لنا بدقة دور كل عامل منهما « وبهذا يكون التنفيذ والأداء القائم على الاستعداد المنهجي ، وشتى المحاولات القصصية أو الإرادية البنائية للعمل

(٢٦) د . محمد زكي المشاي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ص ١٤ .

(٢٧) فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ص ١٣ .

الفنى هى المحك الأوحد لكل إلهام ، ولقد طالعنا بهذا الرأى « بول فاليرى »
و «دالاكروا » و « سيزان »^(٢٨) - مما سنجد فى أثناء مناقشاتنا التفصيلية
بعد ، ردا على أولئك الذين جعلوا الإبداع الفنى جلما خالصا ، ونسوا أن ما
ينقص كثيرا ممن زخرت رعوهم بالتصورات الخيالية هو التحقيق ، والأداء ،
والصنعة ، والتنفيذ .

وعلى هذا ، وكما قلنا من قبل ، فإن عملية المراجعة ومعاودة النظر فى الأثر
مما إيطاليينا به « هوراس » ليست مهمة النقاد فقط ، بل إنها مهمة المبدعين
أيضا ممن يحرصون على مراجعة فهم ، وتصفيته بعد استواء صورته الأولى ، إذ
إن العملية النقدية مصاحبة لعملية الخلق عند الشعراء : وليس من الثابت أن
تكون مرحلة تالية يقوم بها غيرهم من النقاد ومتذوق الشعر ، وإن كان هؤلاء
لا غنى عنهم لتوجيه الأدباء وتقويم آثارهم ، ورؤية ما لا يرونه ، إذ إن النقد
موهبة ، لا تقل عن موهبة الإبداع .

إذن لم يعد الشعر فى نظر « هوراس » كما كان عند القدماء من الإغريق
والرومان مرتبطا بما وراء الطبيعة ، وبالحوى ، والإلهام الخالص ، فقد نظر
هؤلاء إلى الشعر على أنه نتاج اللا وعى الخالص ، أو التلقائية ، والعفوية - تلك
التي تعنى بالنسبة لبعضنا اللحظة الرومانتيكية التى يكون الوعى فيها غائبا -
ونسوا أن الفن جهد ومشقة ، وصنعة إلى حد كبير ، مما حدا بعلماء النفس فى
عصرنا الحديث - كما أشرنا - إلى أن يحاولوا أن يثبتوا بكافة الأدلة أن فعل
الإبداع ليس وجدا صوفيا ، أو حدسا دينيا ، أو إشراقا إلهيا ، بل هو صنعة ،
وعمل ، ومواظبة .

وليس أعدل على ذلك من قول « هوراس » فى نهاية مناقشته هذه القضية ،
« ولولا أن كل شاعر من شعرائنا يعتمد فى مهمة الصقل والتهديب ، والتنقيف

(٢٨) الدكتور زكريا إبراهيم : انظر مشكلة الفن ص ١٦٦/١٦٧

وانظر مبادئ الفن : لروبن جورج كوليفورد - ترجمة د أحمد حمدي . إيدري كولومبود أن
المصل الفنى صورة للتجربة تعمل على تقديم الحقيقى . عمر الحقيقى و حليط أو مزج عمر محمد العالم

لا كانت بلاد اللاتين أرفع ذكرا وأقوى شوكة يبطش السلاح منها
باللغة» (٢٩).

لذا نراه يوجه ندائه لقومه من الرومان قائلا :

« فيا من يجرى فيكم دم « بومبيلوس » إزدروا قصيدة لم تتنوعا الأيام
الطوال ، والإصلاح المتوالى ، بالصقل عشر مرات ، ولم تهذب كظفر قض
قضا محكما » (٣٠) .

أليس هذا الكلام قريبا من قول الخطيئة الشاعر العربي : « خير الشعر
الحولى المحكم » (٣١) ؟

أو ليس في هذا الكلام أيضا معنى ما قاله « ابن قتيبة » عن تنقيح زهير
والخطيئة شعرا ، قال

« ومن الشعراء المتكلف والمطبوع ، فالتكلف هو الذى قَوِّمَ شعره بالتفاف ،
وتقمحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والخطيئة » (٣٢) .
والإجابة .. بلى .

هذا - وبمنظرة شاملة لموقف « هوراس » الجمالى نرى أنه عنى في موقفه
التقيدى الجمالى بالجمع بين الذاتية والموضوعية ، لا في عملية الإبداع وحسب
بل في أثناء عملية التلقى والتذوق ، ثم إن مصدر الجمال كامن عنده في الصورة
أو في شكل العمل الذى ينوب فيه اللفظ مع المعنى ، وهو بهذا الموقف يقف جنباً
إلى جنب « أرسطو » مؤكداً دور الذاتية والاستعداد الشخصى في تشكيل
العمل الأدبى ، الذى حرص « هوراس » على أن يكون قائما على المراجعة

(٢٩) من الشعر لهوراس : ص ١٢٠ .

(٣٠) من الشعر لهوراس ص ١٢٠ - « وبومبيلوس روما » ثاني ملوك روما - ويقال إن أفسس
« كالبريا » من أشرف روما قد انحدرت من صلب هذا الملك » (انظر من الشعر لهوراس ص ١٩٥)

(٣١) البيت والبيتين (ح ٢) ط هرون ص ١١

(٣٢) شعر والشعراء لابن قتيبة (ح ١) ص ١٧٤١٩٥٦٠١٧

والتهذيب ، هذا فضلاً عن ضرورة ارتباطه بالمجتمع ، وعاداته وتقاليده ،
وقيمه ، وأشكال حياته « ليصوغ الشاعر منها صوراً حية ناطقة ، وليتخذ منه
النموذج الذي يحتذى » (٣٣) .

و « هوراس » في إطار هذا كله إذ يطلب بتجديد اللغة ، وتجاوز دلالات
الماضي يرغب عن الشطط أو المبالغة حتى لا تتسع الهوة بين لغة الشعر ، ولغة
الحياة . والعصر يحث على لا تتحجر الألفاظ ، وتفقد قدرتها على التفاعل الجيد ،
وهنا يتحقق التعادل المحكم بين ما على الشاعر أن يستخدمه من تعبيرات
وألفاظ ، وما يحدثه من تأثير دون قيد يعوقه عن استخدام كل إمكانات اللغة ،
وطاقتها المعنوية ، والتأثيرية والوجدانية الكامنة فيها ، والتي تقبل التشكيل على
الدوام في إطار جمالي متجدد .

و « هوراس » بهذا كله يعترف بما للخبرة الفنية من جهد وتنظيم وصياغة ،
على أساس أن الفن ليس مجرد نتيجة طبيعية تتولد عن الاحتكاك المباشر بالواقع
ولكنه كما قلنا وليد الحس الشعوري ، والصناعة ، والخيال ، معاً ، أى إنه
تخصص وممارسة ، وجهد ، وإبداع ، وموهبة .

وفي إطار هذا كله لم تكن غاية الشعر عند « هوراس » الفائدة أو المنفعة
وحدها ، وإنما المنفعة والطرب معا ، مما يؤكد لنا وجود الأثر الأرسطي
واضحاً في اتجاه هوراس الجمالي ، وحقيقة فهمه موضوع المحاكاة في الفن على
النمط الأرسطي اليوناني دون نتوء عنه إلا في الجزئيات .

وبعد « هوراس » خطا الناقد الروماني « كاتيليان » Quintilian (٣٥ -
٩٦ م) خطوات واسعة في شرح معنى المحاكاة ، فقد سن لها قواعد عامة ،
أولاًها « إن المحاكاة للفنانين مبدأ من مبادئ الفن لا غنى عنه . وثانيها : إن هذه
المحاكاة تتطلب مواهب خاصة من الكاتب أو الشاعر الذي يحاكي ، وثالثتها :
إن المحاكاة يجب ألا تكون للكلمات والعبارات بقدر ما هي لجوهر موضوع

(٣٣) انظر فن الشعر لهوراس : ص ١٣٠ .

الأدب ، ومنهجه . ورايتها ؛ أن على من يحاكي اليونانيين أن يختار من النماذج ما يتيسر له محاكاتها ، وأن تتوافر له قوة الحكم ليميز الجيد من الرديء . وأهم ما يقرره « كانتيليان » بعد ذلك أن المحاكاة في ذاتها غير كافية ، ويجب ألا تعوق ابتكار الشاعر ، وألا تحول دون أصالته ، وفي ظل هذه المفاهيم تم للأدب الروماني الأزدهار للجمع بين محاكاة الكتاب اليونانيين ، وأصالتهم في وقت واحد (٣٤) .

(٣٤) الأدب القلاد للفكتور غنيم . جلال : (ط ٣) ص ٢٢/٢١ .

خامسا : الجمال عند « أفلاطون » [٢٧٠ م]

على الرغم من المسافة الطويلة التي تبلغ سبعة من القرون وتفصل بين (أفلاطون) و (أفلوطين) الذي تعلم في الإسكندرية في القرن الثالث الميلادي ، إلا أننا لا نجد اختلافا كبيرا عما سبق أن عرفناه في فلسفة أفلاطون الجمالية ، فالجمال الحق عند أفلوطين هو الكائن في باطن الشيء لا في ظاهره ، وجل الناس إنما يشتاق إلى الحسن للباطن : لذلك لا يطلبونه ، ولا يبحثون عنه^(١) .

وإذا كان « أفلاطون » قد وُحِدَ بين الجمال والخير ، فقد تأثره « أفلوطين » ، فالحُجْميل عنده هو الخير ، والخير كامن خلف الجميل ، والخير هو المبدأ الأول الذي يصدر عنه الجمال ، وإذا كان للجمال هذه الطبيعة ، فإن الوسيلة لإدراكه هي الروح ، أما الحواس ، فإنها لا تدرك سوى انعكاسات هي ظلال للجمال^(٢) .

ولقد فسر أفلوطين في (الانياذه) - فيما ذكره الدكتور عز الدين اسماعيل - فسر الفرق بين الجمال الفنى ، وجمال الطبيعة ، ورأى أن الحجر الذي يتناوله الفنان يبدو جميلاً بجانب الذى لم تتسسه يد فنان ، فالجمال إذن ليس فى الحجر ، وهذه الخاصية كانت فى نفس الفنان قبل أن تخرج فى الحجر ، وهذا الجمال الذى سبق أن أدركه بخياله كان أعظم منه فى الحجر ، ومن ثم فالعمل

(١) الدكتور عبد الرحمن بلوى - أفلوطين عند العرب (ط ٦٦) : ٦١ .
 ولد أفلوطين فى صعيد مصر حوالى عام (٢٠٥) م بمدينة « ليكو بوليس » بالقرب من مدينة « أنجيب » الحالية ، وهى إحدى مراكز محافظة سوهاج - وتعلم الفلسفة فى مدرسة الاسكندرية ، وبقي بها حتى سن الثامنة والثلاثين ، ثم تركها فى صحبة الحاكم الرومانى (جورديان) ، الذى سافر إلى الشرق عازماً على غزو مناطق بفارس والهند ، ولكنه قتل قبل أن يحقق شيئا ، فاضطر أفلوطين إلى العودة ، وانجه إلى روما حيث أقام بها ، وأسس مدرسة فى عام (٢٥٨) م حتى وفاته فى عام ٢٧٠ م .
 [راجع للدكتور نجيب بلدى كتابه تمهيد لتاريخ مدرسة الاسكندرية ومدرستها ، ط دار المطبوع ومقاله بمجلة آداب الاسكندرية عدد ٨٠/٧٩ ص ٢٩] .
 (٢) الأسس الجمالية ص ٤١/٤٢ .

الفنى ليس مجرد تقليد للعالم المرنق ، ولكنه يصعد بنا إلى المبادئ الأولى التي قامت عليها الطبيعة^(٣) .

لذلك ينبغي على الفنان ألا ينقل الطبيعة نقلاً رديهاً ، بل عليه أن يحاول بنظره الثاقب أن يصل إلى تصحيح النقص في الأشياء المحسوسة بحسبه^(٤) .

وإذا كان الشيء في وجوده المستقل يتمتع بدرجة ما من الجمال ، فإنه يترق في مدارج الجمال ، إن هو ظهر في عمل فنى ، والروح الجميلة هي التي تكشف عن الأشياء التي تدخل في ميدان الإشعاعات الصادرة عن الجمال المطلق ، وعك ذلك هو موافقة هذه الأشياء لها ، « ومن ثم فالتبجح هو ما يصدمنا لأنه نقيضاً ، والشبه بين الأشياء الجميلة ، وبين أرواحنا التي تدرجها له أصله في الفكرة (Idea) التي يصدر عنها هذه وتلك جميعاً »^(٥) .

ويتساءل الدكتور عز الدين اسماعيل قائلاً : فإذا كان الفنان لا ينقل إلينا الشيء كما هو ، وإنما تعمقه بنظره الثاقب ، ويكمل ما فيه من نقص ، أو بعبارة أخرى يضيف عليه من نفسه ، « مستلهما النبع الأول للجمال » ما يجعله جميلاً أو أكثر جمالاً ، بما هو ، فكيف إذن يدرك متلقى الفن الجمال الذي سبق أن أسبغته العمل الفنى على الأشياء ؟ أو كيف يدرك الجمال كما يبرزه العمل الفنى ؟ .

والإجابة ، نستطيع معرفتها بالرجوع إلى فكرة التعادل عند « أفلوطين » ، تلك الفكرة التي تحتم وجود التوافق بين الشئيين (الشمس والعين مثلاً) حتى يتم الإدراك ، فإذا تم التوافق بين الجمال في العمل الفنى وروح متلقى هذا العمل ، أمكن إدراك هذا الجمال ومن ثم نستطيع القول : بأن حياة العمل الفنى يكفها الإدراك المباشر المزدوج عند مؤلفه ، ومتلقيه ، فالنور ذاته يتلاشى إذا لم يوجد في العالم سوى عميان^(٦) .

(٣) السابق ص ٤١ - ٤٣ .

(٤) الأسس الجمالية في النقد العربى ٤٤/٤٣ .

(٥) الأسس الجمالية ص ٤٤ .

(٦) السابق ص ٤٤

وجدير بالذكر أن « أفلوطين » آمن إيماناً قوياً بالجمال الحسّي الموجود في عالما ، وبعمقه حقيقة باطن هذا الجمال ، فقد صبغ مفهومه بصيغة صوفية ، تجعل من الجمال ، والتأمل فيه وفي مصدره نوعاً من العبادة ، والالتحام بالخالق . وهو إذ يرتبط بجمال الطبيعة والموجودات على هذا النحو ، ويقف على ما فيها من سر خلقها ، وجمالها ، يقف موقفاً معارضاً وحاسماً للغنوصيين |محتقري الجسد والعالم - ويؤكد حقيقة مهمة مؤداها أن الإيمان بحقيقة الجمال في الموجودات إيمان بقدرة الله وجماله ، يقول أفلوطين :

« وكذلك فإن إحتقار العالم والآلهة الذين فيه ، والأشياء الجميلة الأخرى ليس هو الطريق إلى الخير .. فكيف لامرئ أن يكون على هذا الكسل في التفكير ، وألا يؤثر فيه شيء حين يرى كل هذا الجمال في العالم المحسوس ، وكل هذا التجانس ، والتوافق المؤهل والمنظر المتألق الذي تتيحه الكواكب على الرغم من بعدها ، ألا يحسّ بشيء يحتلج في قواده ، وبالرهبة تستولى عليه ، وهو يرى كيف ينشأ البديع من البديع ؟ - إنه عندئذ لم يفهم هذا العالم - ولا رأى العالم الآخر .. أما إذا زعموا أنهم لا يتأثرون ، ولا يميزون بين الأجساد القبيحة ، والأجساد الجميلة التي يرونها ، فإنهم لا يستطيعون كذلك أن يميزوا بين الأفعال القبيحة ، والأفعال الجميلة - ولا أن يبلغوا الرؤية ، ولا « الله » (٧) .

إذن فالطريق إلى الجمال طريق إلى مشاهدة الواحد ، وهذا يبدأ من مشاهدة هذا العالم الجميل ، ولا يتسنى للإنسان أن يرى الرؤية الحقة لهذا الجمال حتى يغمس بكليته في هذه الأرض ، ويملاً عينيه من هذا الواقع المحسوس .

معنى ذلك أننا نستطيع أن نصل إلى الله عن طريق حبنا الجمال مثلما نصل إليه عن طريق سعيينا إلى الخير والحق ، ففى الله تلتقى القيم جميعاً - لذلك يؤكد

(٧) من رسالة أفلوطين الثانية (ف ١٦ ص ٢ ، ٩) - عن الدكتور عبد الغفار مكلوى في محبة عن « أفلوطين » - مجلة المجلة ص ٣٠ ع ٩٨ فبراير ١٩٦٥ - مشوا إلى اعتياده في محبة على محاضرات للدكتور « فولفجاش شروفة » W.STRUVE .. في جامعة بازل بسويسرا عن الصوف عامة وعن أفلوطين خاصة .

أفلوطين أننا نصف بالجمال كل شيء نرى فيه ذلك الطابع الذى أضفينا نحل عليه ، بفضل اتحادنا بالمبدأ الإلهى .

وإذا كان جمال الأشياء المادية يرجع إلى انعكاس الفكرة الإلهية عليها ، فإن هذه الصفة أوضح ظهوراً في جمال الأشياء اللامادية ، « فلأفعال ، والحلال ، والفضائل جمالها ، وللنفوس جمالها ، وإلا فهاذا نصف ذلك الطرب الذى نحس به كلما سمعت نفوسنا ، وكلما سعينا إلى العلو بأرواحنا ، وتجاوزنا حدود جسمنا ؟ » ، إن هذه كلها مظاهر للجمال ، لا ترجع إلا إلى شعورنا بحضور الله في هذه الأفعال والحلال^(٨) .

وعلى أساس هذا الفهم يعرف « أفلوطين » الفن بأنه التعبير عن مشاعر الفنان الذى يدرك مظاهر المبدأ الإلهى فى شيء مادى موجود فى الزمان والمكان وهو إدراك يتوافر للفنان بفضل مشاركته بنوره فى هذا المبدأ الإلهى ، فالفنان إذ ينقل فكرته إلى المادة ويعبر من خلال وسط مادى عن إدراكه لحضور المبدأ الإلهى فى العالم الزمانى والمكانى بالجمال لا يكون فى هذه الحال كامناً فى المادة ، وإنما فى الصورة التى يضيفها الفنان عليها ، أى إنه مستمد من روحه ، إن انفعالات ومشاعر الفنان لم تنشأ فى نفسه إلا من تأمله صورة المبدأ الإلهى مطبوعة فى عالم المكان والزمان^(٩) .

(٨) الدكتور عزاد زكريا : آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة ٢٦٦/٢٦٥ .

(٩) السابق ص ٢٦٦/٢٦٥

سادسا : المحاكاة في الفن بين « أفلاطون » و « أفلوطين »

ولنا أن تتساءل من خلال هذا العرض : ما مفهوم « المحاكاة » إذن عند « أفلوطين » ، وماذا نجد من فروق بينه وبين أستاذه « أفلاطون » في هذه القضية المهمة ؟

والإجابة : إن المحاكاة عند « أفلوطين » محاكاة للمثل ، والأفكار الإلهية ، أي أنها ليست لأشياء مادية ، أو بمعنى آخر : إنها محاكاة للروح اللا مادية من حلال وسيط مادي أو شبه مادي - وهذا ما يميز « أفلوطين » عن أستاذه أفلاطون ، فقد رأينا هذا الأخير يقصر مهمة العمل الفني على محاكاة الأشياء المادية الجزئية ، بينما يسمو « أفلوطين » بهذه المهمة إلى محاكاة المثل ، أو العنصر الإلهي في العالم ، وهذا التفاوت النسبي بين الفيلسوفين يجعل الفن عند أفلوطين نشاطاً روحياً رفيعاً يعلو على ما يحاكيه من الموضوعات ، أما الفن عند أفلاطون فإنه يحتل مرتبة أدنى من مرتبة الأشياء التي يحاكيها ، إذ كلما كان الفن قريباً من الواقع ، كان قريباً من المثل ، وهكذا يعلو شأن العمل الفني على يد « أفلوطين » الذي جعل الفن تأملاً لصورة الألوهية ، كما تنطبع في عالم الزمان والمكان ، ولولا هذا الاتصال الدائم بالبدء الإلهي لما كان في وسعنا أن نرى الجمال في شيء . لذلك حق للدكتور فؤاد زكريا أن يقول :

« إن فلسفة « أفلوطين » في الجمال تمثل الجسر الذي انتقلت عليه الحضارة من طريقة التفكير اليونانية إلى طريقة التفكير اللاهوتية في العصور الوسطى ، وتمثل نقطة النهاية بالنسبة إلى منهج اليونانيين العقل في حل مشكلات الفن ، والفكر ، والحياة »^(١) .

وهكذا تبلى لنا عظمة « أفلوطين » في إدراكه الجمال ، فالجمال لا يدرك بوساطة العقل ، وإنما يدرك عن الطريق الصاعد نحو الواحد ، والسبيل إلى ذلك هو المشاهدة ، والتأمل لهذا العالم الجميل المحسوس ، إنه تأمل باطنى له ، ومشاهدة داخلية تحدث الاتحاد ، والامتزاج معه ، وهكذا « تكسب المشاهدة عند « أفلوطين » سبيلاً إلى إدراك الجمال معنى أنطولوجياً « وجودياً » شاملاً

(١) الدكتور فؤاد زكريا : آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة ص ٢٦٦/٢٦٥ .

يفوق بكثير ما كانت عليه عند أفلاطون وأرسطو . - إن كل سلوك الإنسان من لعب الصبي إلى جد الرجل ، ومن الفعل الذى يشبع به - حاجاته الضرورية إلى الفعل الذى يتجه فى حرية إلى الباطن ، إنما ينبع من مصدر واحد هو النزوع إلى المشاهدة .

ويمصم « أفلوطين » هذه الفكرة على دائرة الوجود كلها بين درجته الدنيا وهى « الطبيعة » إلى الدرجة التى تليها وهى « النفس » إلى « العقل » ، وكل منها تمثل درجة من المشاهدة ، تظل ترتفع على السلم الصاعد حتى تبلغ درجة الاتحاد مع المشاهد ، وتصل إلى ما يعبر عنه هذا التعبير المخير الغريب حين يقول :

« إنها المشاهدة التى لا تشاهد ، والرؤية التى لا ترى »^(٢) .

إن عملية الخلق الجميلة المبدعة ، لا تفتأ تمارسها الطبيعة فى كل لحظة ، ولا يمكن تفسيرها على أساس آلى ، « ولكن على الإنسان أن يستبعد العمل بالوافع من عملية الخلق فى الطبيعة ، إذ كيف يستطيع الدفع ، والضغط أن يبدع هذه الأكوان ، والأشكال البهيجة المتعددة »^(٣) ؟

معنى ذلك أن الطبيعة ليست خالقة للأشياء بعد إمعان فى التفكير أو باستخدام الآلات والأدوات لتؤلف بين هذه الأشياء فى وحدة ، بل الأولى أن يقال : « إن الكل هو الذى يسبق الأجزاء فى عملية الخلق الطبيعية ، فالطبيعة تبدأ من الأصل ، وليست فى حاجة إلى التفكير ، إنها قوة خلاقة مبدعة وقوية ، قادرة على التشكيل ، وهذه القوة هى التى يسميها « أفلوطين » فى بعض الأحيان « بالولوجوس » [كلمة - معنى - عقل] ، ثم إن جوهر هذه القوة هو الرؤية والمشاهدة^(٤) .

(٢) عن مقال الدكتور عبد الغفار مكاوى (عن أفلوطين) مجلة المجلة ص ٣٦ .

(٣) السابق ص ٣٧ .

(٤) السابق (عن الرسالة الثالثة لأفلوطين) ص ٣٧/٣٦ .

إن هذه الرؤية تقترض وحدة الرأى والمرئى ، وكلما توقفت الوحدة بين الرأى والمرئى فى الوجدان الباطن ، ازداد نصيب الرؤية من « الباطنية » ، وكلما نقص حظ الرؤية منها كان ذلك دافعا إلى الارتفاع إلى رؤية أعم .

ونعود فنسأل « أفلوطين » .. وما هذه الرؤية ؟ ، فيجيب قائلا :

« إنها الرؤية التى لا ترى - فإن أنت تركت الوجود (ورايك) ، لكى تستحوذ عليه ، أو لكى تتركه أو تفهمه ، فسوف تقع فى الدهشة ، عندئذ عليك أن تلقى بنفسك عليه ، (تلقى بصرك ، أو تسد سهمك إليه وتصبه) وأن تستريح فى مملكته ، وتحيط به ، تعرفه عن طريق اللمس ، ولكنك تترك عظمته عن طريق الموجود الذى جبل على مثاله ، ومن خلاله »^(٥) .

ولكن لما كانت النفس لا تملك المرئى ملكاً باطنياً كاملاً ، فإنها تسعى إلى درجة أعلى من الرؤية ، وتلك هى درجة العقل المفكر فى نفسه ، فالفنفس إذن تشغل من هذا السلم الصاعد مكان الوسط ، بين اتجاه الطبيعة إلى الخارج اتجهاً كاملاً ، وبين الاتجاه إلى الباطن اتجهاً تاماً عند العقل ، فإذا كانت قوة الطبيعة تتبدد عند الرؤية فى عالم المادة الخارجية ، فإن العقل يظل مع نفسه فحسب خالصاً للتفكير الخالص فى نفسه ، هنا يتحد الرأى والمرئى ، وحينئذ تتقدم الثنائية بين المفكر والموضوع ، الذى يفكر فيه ، وحينئذ أيضاً يتعانق الفكر والوجود ، إن العقل الذى يفكر فى نفسه هو الحياة الأولى ، أو هو الحياة التى تهب نفسها الحياة ، أو هو الرؤية الحية^(٦) .

فأفلوطين هنا يحاول أن يعبر عن الاتحاد مع الواحد ، ليعانق الجمال ، وليشعر بوجد الراحة فى الاتحاد معه ، ذلك الاتحاد الذى يختلف عن كل ما يمكن أن تتحد به مع موجودات هذا العالم ، ولكننا عندما نسأل « أفلوطين » عن هذا الواحد الذى يعلم على كل موجود ، ويرتفع فوق كل كينونة ، نجد أنه يجيب ، فيقول :

(٥) عن الرسالة الثالثة لأفلوطين (نقلاً عن الدكتور مكلاوى ص ٣٦/٣٩ - مجلة المجلة) .

(٦) السابق ٣٩ .

« أجل للإنسان أن ينصرف صامتا ، وليس له بعد أن تاهت به أحججه أن يبحث عن شيء »^(٧) .

معنى ذلك أن « أفلوطين » يطالبنا بأن نصمت حين يصجز الكلام على حد قول الدكتور مكاولي .

ولقد جعل « أفلوطين » الحب طريقا للاتحاد مع الواحد ، والتسامي نحو المقام الإلهي مصدر الجمال والخير ، وفي الوقت الذي جعل فيه « أفلاطون » الحب وساطة أو تشوقا يدفع بالذات البشرية إلى حب الله ، حب الجمال المطلق ، والكمال الأسمى ، والخير الأقصى ، ذلك لأنه تصور الحب على أنه فعل الكائن الناقص ، لأنه اشتها وقرى صادر عن حرمان وحاجة ، فلا يكون إلا من الإنسان ، وصعوداً نحو الله ، أى من الأدنى إلى الأعلى ، دون أن يتصور « أفلاطون » أن حبا يصدر من الله للإنسان ، مادام الإله غير مفتقر إلى شيء من هذا في نظره .

نقول : في هذا الوقت الذي تصور فيه أمر الحب هكذا ، نرى « أفلوطين » على خلافه ، إذ وفق - أى أفلوطين - بين « الحب الصاعد » ، و « الحب الهابط » ، ذلك لأن كل شيء قد صدر عن الواحد ، وأن الصلور في أساسه ضرب من المهبوط ، على حين أن « أفلاطون » كان يرى « إن الأيروس » هو حب الإنسان لله ، وأنه لا يمكن أن يكون العكس ، أى لا يمكن نسبته إلى الله ، لذلك قرر « أفلوطين » بصرح العبارة « أن الأعلى يهيم بالأدنى ، ويعمل على تزيينه »^(٨) .

وانطلاقاً من هذا التصور الأفلوطيني للحب ، نقول : إن هذا الحب الذي يتحدث عنه ليس إلا ضرباً من الاستغراق في « الجمال الأزلي » وكأن الاتحاد بالله عن طريق الحب هو صورة من صور « الخبرة الجمالية » ثم إن هذا التصور

(٧) الرسالة السابعة ص ٤٠ .

(٨) انظر للدكتور زكريا إبراهيم : مشكلة الحب : ١٧٤/١٧٣ .

لحمان لمحبة إلهه ، موديه محبة في حالة من الاتحاد الصوفي مع المطلق أو الله ، ومن هنا ف يقف الحب الأفلوطيني طويلاً عند « عشق القريب المحسوس » ، ثم إنه لم يقف عند مجرد التبادل أو المشاركة بقدر إما يقوم على التمرکز الدائقي ، وحب الحب ، وذلك بالمضي مباشرة نحو الحقيقة الإلهية ، أملاً أن يكسب محبة ذات صبغة إلهية ، وكأن عشق الذات الإلهية ليست إلا حلقة دائرية تبدأ منه لكي ترتد إليه .

وأعود فأقول : إن هذه النظرات عند (أفلاطون) فيما رأيناه ، وعند « أفلوطين » فيما أوردها ، تحمل بالنسبة للجمال والفن طابعاً صوفياً واضحاً بل إنها تمثل نظرية صوفية - إن جاز التعبير - فليس للقدرة الخالقة فيما أوجبه أعظم وجود من الجمال في الطبيعة ، فهو من أعظم شعائر الله على الله ، إن ما للجمال من سلطان كبير على الطبيعة ، والموجودات ، بل على نفوسنا ، مصدره القوة الإلهية التي أبدعها الله تعالى به .

لذلك فالفنان هو ذلك الرجل الذي حياه الله ملكة الإبداع الفني التي نكسب كل ما تلمسه طابع السحر ، والسر ، إنه ثمرة الإلهام ، والجمال حقيقة علوية ، لها طبيعة نورانية متحدة بذات الإله ، وهذه الحقيقة تمتد من الأشياء إلى أن تظهر ظلالها التي ندركها بالحواس . وعلى هذا الأساس يصبح الفن عند « أفلوطين » تعبيراً عن مشاعر الفنان الذي يدرك مظاهر المبدأ الإلهي في شيء مادي موجود في الزمان والمكان .

ومن هنا - فلا عرو أن نرى الفلاسفة والمتدينين ، والروحانيين ، وأصحاب الحب الصوفي يتأثرون بأفلاطون ، وأفلوطين ، فالحب الصوفي حب فلسفي خالص ، يهيم بالجمال ، لينفذ من ورائه إلى معانيه الروحية ، والليتافيزيقية ، ويرى هؤلاء أن الهيام بالجمال الجسدي ، والوقوف عند حدوده قطع من شأن العوام والجهلة ، « الذين لا يتجاوزون في نظرهم حدود المادة وغاياتها الدنيئة »^{١٩} .

١٩. ابن سينا ، ص ٢٧٠ ، ح ٣ ، ح ٢٧٤ ، ح ٢٧٠ .

معنى ذلك أن عاطفة هؤلاء جميعا ، وذوقهم يتطلع إلى عالم إلهي مقدس يشع نورا ، وفيه تتمثل كل القيم المفضلة ، قيم الحق ، والخير ، والجمال ، وإزاء هذا الجمال الإلهي المنبثق عن الذات الإلهية ، يتلاشى كل جمال أرضي ، وقد يرى بعض الصوفية أن الصور الجميلة المحسوسة المشاهدة على الأرض إنما تفيض عن جمال الذات الإلهية ، فيستغرقون في تأمل هذه الصور الجزئية لا إعجابا بها ، بل لأنها تدل على جمال الحقيقة الإلهية ، وتشير إليها ، وليس الحب الحق إلا باعثا من أقوى البواعث على التمسك بالفضائل ، والوقوف على الأخلاق الحميدة وتلقينها^(١٠) .

والحكماء هم الذين « إذا رأوا صفة محكما أو شخصا مزيئا ، تشوقت نفوسهم إلى صانعها الحكيم ، ومصلحها الرحيم ، وحنّت إليه ، وتعلقت به ، ومن هنا قال الحكماء :

« إن الله هو المعشوق الأول » ولا يستلزم حب الله والهيام به على هذا النحو تجسما ، لأن الله يميل على التشبيه والصورة ، وإنما يرشد الجمال الحسي إليه لأنه مصدره ، وهو ذو الجمال المطلق^(١١) .

وهذا يتفق مع قول « أفلاطون » : « إن العامة هم الذين يهملون في كل ما يجنون الروح ليتعلقوا بالجسد ، ولا ينظرون إلا إلى المتعة ، ولا يلقون بهم في الحياة بالجمال ، وهم أهل للهيام بأكثر المخلوقات حمقا^(١٢) » .

إذن على « المتصوف » أو « الفيلسوف » الذي ينشد الحكمة أن يبدأ منذ وقت مبكر من حياته في تأمل الأجساد الجديرة بالحب ، وعليه أيضا أن يعرف أن الجمال الموجود في جسم ما إنما هو صنو للجمال الموجود في أى جسم آخر ، لذلك فإن عليه أن يرد كل ما في الطبيعة إلى ضرب واحد من الجمال ، ألا وهو الجمال المحسوس ، حيثئذ يكون في وسعه أن يتخلص من التعلق بجمال واحد .

(١٠) السابق ص ٢٧١/٢٧٢ .

(١١) إعراب الصفا ص ٢٧٢ .

(١٢) أفلاطون عند العرب - تحقيق ودراسة للدكتور عبد الرحمن بدوي (ط ٦٦) ص ٦١ .

وتأتى أهمية حب الجمال وتأمله من خلال المحسوسات جميعاً في أن الأشكال الجميلة « تعبر عن صفات النفس في صميم المادة » - ومادام الأمر كذلك ، فإن التعلق بجمال الأجساد في الحياة والطبيعة هو تعلق بجمال النفوس .

وحينما يترك السالك في طريق الحب أن جمالاً واحداً بعينه هو الذى يجعل النفوس الجميلة جذيرة بالحب ، فإنه يتأكد من أن ثمة جمالاً معنوها هو الذى يجمع بين شتى النفوس ، ويتأكد أيضاً من أن وحدة جمالية كاملة تشمل الإنسان والموجودات ، وتربط ذلك كله بالجمال الإلهى^(١٣) .

وبمعنى آخر :

« لا يزال السالك في طريق الحب ينتقل من جمال إلى جمال ، ويصعد من علم إلى علم حتى ينتهى في خاتمة المطاف إلى رؤية الجمال الكلى الثابت ، ذلك الجمال الأزلى المطلق ، الذى لا يهترى كونه أو فساد ، ولا يمكن اعتباره جميلاً من جهة ، وديمماً من جهة أخرى ، أو جميلاً في وقت ، وغير جميل في وقت آخر ، أو جميلاً في مكان أو زمان ، وقيحاً في مكان آخر ، أو زمان آخر .. الخ^(١٤) . »

وصفوة القول :

أن نظرة الصوفيين اتجهت إلى معانى الجمال الروحى ، من وراء الجمال الحسى متخذين الجمال المادى وسيلة إليه عن طريق التفكير في « الخمر المطلق » المنزه عن « الكيف » . فكانت لأشعارهم ومعانيها الغزلية ورموزها روعة وحدة ، لا سبيل إليها إلا بتجاوز الجمال الحسى ، وعلى ذلك نستطيع أن نقول :

« إن مهمة الموضوع الجمالى لا تنحصر في إمدادنا بأية معرفة موضوعية ، وإنما تتمثل في مساعدتنا على قراءة تعبير الواقع ، وإذا كان لابد من أن يقتادنا

(١٣) انظر مشكلة الحب (ط ٢) ص ١٦٩ .

(١٤) انظر مشكلة الحب (ط ٢) ص ١٦٩/١٧٠ .

العمل الفني إلى الواقع ، فذلك لا يكون إلا من خلال بعض المقولات الوجدانية التي تسمح لنا بأن نفهم ما يتطوى عليه « الواقع » من شحنات وجدانية ، وقيم إنسانية ، ومدلولات عاطفية ... أليس الفن هو الذى يهب الموضوع الطبيعي باطنية خصبة ، تجعل منه شيئا يعمر الوجدان ، وينبض بالحياة ؟ - إننا نشعر أمام بعض الأعمال الممتازة لكبار الفنانين أن « المحسوس » قد أخذ يكشف لنا عن سره الميتافيزيقي أو عمقه الوجودي ... إن الفن يعبر عن الأعماق بالسطوح ، إنه الحقيقة المطلقة (كما قال نوباليس عن الشعر) ، لذلك كان الفن وسيلة من الوسائل المهمة التي تقدم لنا أسبابا جديدة للحياة ، وحب الحياة «^(١٥) .

ولنا بعد أن نتساءل .. فلماذا ؟ والإجابة : لأن الفن لا يتوقف أبداً ، ولا يسلم بما هو موجود في الواقع ، بل يحاول أن يقفز من الآنى إلى الدائم ، ومن الجزئى إلى الكلى ، يحاول أن يتجاوز حدود الزمان والمكان ليصل إلى المطلق . هذه هي رؤيا الفنان ، ورؤياه هي سر عذابه ، وسر القداسة التي تحيط بهذا العذاب .

وإذا كان هناك مطلق ، فإن هذا المطلق موجود متعال عن الإنسان ، قوم يسمونه « الله » ، وقوم يسمونه « الكمال » ، وقوم يسمونه « الفن » ، ولكن هؤلاء جميعاً موقنون أنهم لا يستطيعون بلوغه ، وإنما يستطيعون بالعرق والدموع ، واحترق الأعصاب أن يقتربوا منه قليلاً أو كثيراً ، ولذلك فإن رؤاهم تظل دائماً « رؤيا مقيدة » ، وقد يستطيعون الفكك من فرديتهم ، أو الانتصار على شخصيتهم ، ولكنهم أبداً لا يستطيعون أن يقطعوا الوشائج الخفية التي تصلهم بقومهم ، تاريخاً ، وثقافة ، وعملاً ، وحضوراً مستمراً أكثر مما يستطيعون أن يقطعوا العروق التي تمدهم بدم الحياة .

لذلك فستظل رؤيا الفنان « مقيدة » بطابع الحضارة التي ينتمى إليها ، تتأثر بكل ما تتأثر به هذه الحضارة من عوامل ، ولكنها تطعمه لتستشرف المطلق ،

(١٥) انظر مشكلة الفن ص ٢٤٤ - ٢٤٧ .

وتجذب الحضارة ، لا حضارة قومه فحسب ، بل حضارة البشرية جمعاء إلى رحابه^(١٦) .

إن هذا الكلام ليس بعيدا عما تصوره الناقد الحديث (ت . س . البوت) منذ أوائل عهده بالنقد ، ذلك أنه نظر إلى الشاعر على أساس أنه يحفظ حفظا سليما أطوار النحو التاريخية للعرق الذي ينتمى إليه ، كما أنه يترك الاتصال إحصارا بينه وبين طفولة العرق ، في حين أنه يتقدم صعبا نحو المستقبل ، لذلك فالفنان أكثر بدائية كما هو أكثر تمدنا من معاصريه^(١٧) .

(١٦) الدكتور شكري عباد : الرؤيا القيدة دراسات في التفسير الحضارى للأدب ، انظر مقدمة الدراسة (ط الحقة ١٩٧٨) .

(١٧) [الوستين ولوين - وريته وذلك نظرية الأدب ص ١٠٥ .

الفصل الثاني

فلسفة الجمال في العصر الحديث

مدخل :

انجهت الآداب الأوربية في عصر النهضة (القرن الخامس عشر ، والسادس عشر) وجهة الآداب القديمة من يونانية ، ورومانية ، وقد وضع ذلك في « جماعة الثريا » ، ومن مشاهيرهم ، مما يذكره الدكتور أغنيمى هلال ، الشاعر الناقد « دورا » ١٥٠٨ - ١٥٨٨ ، الذى آمن بأن اللغة الفقيرة تغنى وتنهض | بتأثرها بأدب أرق وأغنى ، ويرى « دى بلى » ١٥٢٢ - ١٥٦٠ في دفاعه عن اللغة الفرنسية ضرورة محاكاة اليونانيين والرومانين ، وعنده أنه لا تكفى الترجمة في الأدب ، بل لابد من الرجوع إلى الأصول اليونانية واللاتينية ، وهذا عنده هو طريق المحاكاة الصحيحة ، ومن هؤلاء « فىرى بلييه » ١٥١٧ - ١٥٨٢ ، إلا أن « بلييه » كان يرى أن الترجمة الدقيقة خير من ابتكار أعوزه التوفيق ، في مجال دعوته للاعتراف بمجولى الترجمة الأمينة الوقية لأصلها مما يبنى اللغة المترجم إليها^(١) .

ولقد أثرت هذه النزعة نحو المحاكاة ، والاعتراف بفضلها فيما آلت إليه الأمور عند الكلاسيكيين في عصرهم (القرن السابع عشر والثامن عشر) وقد بنيت تأثراتهم على تمجيد آثار اليونان والرومان ، والافتداء بهم ، ثم بذل الجهد في مجاوزة النماذج التى تحاكى ، وتأثير نظرية المحاكاة هذه انتبه العصر الكلاسيكى إلى التقنين في الأدب متخذاً من الآداب القديمة المثال الذى يحتذى فكانت مهمة الناقد أن يضع قواعد لختلف الأجناس الأدبية ، وأن يدعو الكتاب للسور عليها ، وأن يحكم على قيمة إنتاجهم بمبلغ اتباعهم لتلك القواعد ومن هؤلاء الشاعر الفرنسى « لايروير » . وكان خير من قُصد للكلاسيكية في

(١) انظر الأدب للقرن ص ٢٦ .

فرنسا الشاعر « بوالو » في كتابه فن الشعر عام ١٦٧٤ م. وقد ترجم كتابه الشاعر الإنجليزي (جون أولدهام) Oldham (١٦٥٣ - ١٦٧٣) ، كما رست القواعد الكلاسيكية في ألمانيا على يد جوتشهيد Gottsched (١٧٠٠ - ١٧٦٦) في رسالته عن فن الشعر ونقله^(٢)

والعقلية عند الكلاسيكيين أساس لفلسفة « الجمال » في الأدب ، إذ إن الأدب من وجهة نظرهم انعكاس للحقيقة ، وعندهم الحقيقة هي في كل زمان ومكان ، والعقل هو الذي يحدد رسالة الشاعر الاجتماعية ، ثم إنه هو الذي يوحد بين المتعة والمنفعة وهو نوا من شأن الخيال ، فهو في نظرهم غريزة عمياء ، وقسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان ، والشعر المسرحي « لغة العقل » ، وكان من نتيجة ذلك أن ضعف الشعر الغنائي وهان شأنه ، وخاصة في الأدب الفرنسي ، والعقل من خلال هذا المنظور يراصد الذوق السليم ، ويرون أن العقل ثابت غير متغير ، فأساس الجمال في الأدب « العقل » أن يكون صالحاً لكل زمان ومكان ، لذلك كان جمهور الكلاسيكيين محلودين ، إفهم من الاستقرارين ، فليس أدب الكلاسيكيين شعبياً ، وكان الشعراء الكلاسيكيون « وخاصة جماعة الثريا » في عصر النهضة ينصون على تحقير سواد الشعب ، والدعوة إلى إرضاء السادة قبل البرجوازيين وسواد الناس ، فالشاعر ينبغي أن يتوجه إلى الصفوة لأنهم القادرون على رؤية جمال الشعر وفهمه ، ولذلك كان يدعو (شابلي) الناقد الكلاسيكي إلى التوجه بالفن إلى طبقة السراة ، والفرسان ، وأعضاء المجالس النيابية ، وهؤلاء هم الشعب في نظره ، دون غيرهم من الفقراء والبسطاء ، واستمر الأمر كذلك حتى أواخر القرن الثامن عشر ، وأوائل التاسع عشر إذ قامت « الرومانتيكية » على أنقاض الكلاسيكية. وكان جمهور الرومانتيكيين من الطبقة البرجوازية ، يعبرون عن آمالهم ، وذوقهم ، وتطلعاتهم نحو مستقبل أفضل ، وقد ساد التيار العاطفي أدبهم ، بعد أن جحدوا التيار العقلي الذي مجده الكلاسيكيون ، فأسلموا قيادهم إلى القلب ، والخيال ، وأقاموا مذهبهم على أساس الفلسفة العاطفية التي

(٢) انظر الأدب المقارن (ط ٣) ص ٢٩٦/٣٠/٢٩ والتعد لأدب حببت ٢٧٩

ترد الجمال إلى الذوق ، والذوق فردى ، وخلق الفنان للجمال يستلزم العبقريّة والقرينة ، وبعد أن كان مفهوم الجمال ثابتاً مرتبطاً بأصول عقلانية كلاسيكية أصبح ذاتياً ، وبعد أن كان تطبيقاً لقواعد تجريدية عنى بها الكلاسيكيون ، صار مرده إلى الحاسة النفسية الجمالية التي هي منبع ما فينا من مشاعر ، وهذه الحاسة نفسها ، هي التي تجعلنا نتبحث عن المتعة في الشيء الجميل ، ونشعر بها أما العقل فلا يرى إلا النفع ، فيقول هذا مفيد ، وهذا مريح ، ولن يقول هذا جميل إلا على أساس الفائدة المحضة ، لذلك فقد أشاد الرومانتيكيون بالحياة التي يغلفها الخيال والعطف ، والإحساس ، فاتجه اهتمامهم في أدبهم بالحياة الفطرية البسيطة للطبقات الدنيا ، وأخذوا يحلمون بمجتمع مثالي تنال فيه الحقوق ، ولما كانت الغاية الخلقية ، والتقاليد الثابتة هي أساس الأدب عند الكلاسيكيين ، وإذا كانت العاطفة ، والواجب الإنساني ، والخيال قد بدت في أدبهم مجرد بيان مواطن الضعف الإنساني والتحذير منها ، فإن الغاية الخلقية لم تند عند الرومانتيكيين ذات قيمة ، إذ إن الأدب عندهم استجابة لمواطنهم ، ووحى حيالهم ، ومصدر أحاسيسهم ، وهذه العواطف وتكلم الأحاسيس ليست شراً في نظرهم ، بل هي الخير كله ، لأنها مصدر الجمال التابع من الضمير والنفس ، لذلك نراهم يطلقون العنان لأحلامهم ، وبكائهم في يسر وسهولة ، فلم ينحصر أدبهم في دائرة التقاليد وتلقين الفضائل الاجتماعية ، ونصرة الرفيع على الرضيع .. إلى آخر ذلك مما كان عند الكلاسيكيين فريضة محتومة ، ولكن غدا أدبهم أدباً ثائراً ، يهتم بمصالح الفرد ، ويعتد به ، لا فرق بين رفيع ووضيع ، لذلك كان الجمال متغيراً بتغير الأفراد والعصور بعد أن كان عند الكلاسيكيين انعكاساً لحقائق ثابتة وتقاليد مستقرة لا تتغير ، لذلك رأينا الشعر الفئاني ينهض على أيدي الرومانتيكيين^(٣) ، وقد كان الفيلسوف الألماني « كانط » أعظم فيلسوف أثر في آراء الرومانتيكيين - أثر في آراء شليجل ، وكولردج وغيرهما - تجاه الخيال وقيمته ، « وعند كانط أن الخيال ذو صلة بالحواس التي تصدر عنها معارفنا ، وهو وحده القادر على تكوين صور دون مثول الأشياء الحسية

(٣) انظر الأدب المقارن : الصفحات ٢٩/٣٦ - ٥٠ ، ٣٧٦ .

أمامه ، فإذا اقتصر على توليد ما مرّ بالحس من مرثيات ، فهو « الخيال العام » ، أما إذا تجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من مرثيات سابقة ، وهى فى ذاتها أصيلة لا عهد للمرثيات الواقعية بها ، فهو « الخيال الإنتاجى » ، وعلاقته بالحساسية والإدراك ليست علاقة خارجية ، ولكنها علاقة التنظيم والتكوين ، والتوحيد ^(٤) .

نعود فنقول ، لقد أثرت آراء كانط هذه تجاه الخيال فى آراء الرومانتيكيين ، ولقد كانت نظرية الخيال عند كولردج مدينة كل الدين لآراء كانط فى الخيال ، « فالخيال الأولى » عند كولردج يقابل ما سماه « كانط » الخيال العام ، وهو ضرورى لكل إدراك علمى ، والخيال الثانوى عند كولردج يقابل ما سماه « كانط » الخيال الإنتاجى ، وهو بعينه الخيال الجمالى عنده أيضا ، « ذلك الذى يتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال السابق من مدركات ، فيحوّلها الشاعِر إلى رموز للحياة الفكرية التى يمارسها المرء أو يشارك فيها » ^(٥) . لذلك رأينا كولردج يعيب الشعر الكلاسيكى ، لأنه يضحي بالعاطفة ، والخيال فى سبيل الدقائق الذهنية ، و « الوثبات الفكرية » ، وهذا ما سنفصل فيه القول عندما نتناول بالدراسة اتجاه المدرسة (الكانطية) فى مفهومها للجمال ، ومن تبعوا هذا الفهم من بعده مستفيدين من آرائه تجاه الجمال والفن مؤكدين دور الخيال فى بناء العمل الفنى الجميل .

وإن كانت جلوة الرومانتيكية قد خبت فى الآداب الأوربية فى منتصف القرن التاسع عشر الميلادى تقريبا ، فإن مذهبها آخر قد تمخض عنها هو المذهب «البرناسى» ، مذهب الفن للفن (فيما يخص الشعر الغنائى) ، وهو مذهب يعتمد على فلسفة الجمال المثالية التى أسس لها الفيلسوف الألماني (كانط) (١٧٢٤ - ١٨٠٤) ، لذلك كانت فلسفة (كانط) الجمالية أعظم دعامة لهم ، وقد بلغت النزعة الجمالية قمة تأثيرها فى نقد (بندتو كروتشي) ومذهبه فى أن الفن حدس كما كان لكروتشي تأثير فى تلميذه سيجارن (١٩١٠) ،

(٤) رابع الأدب المقارن للدكتور غنىى ملال ص ٣٨١/٣٨٢ .

(٥) السابق ص ٣٨٢ . ونظر كولردج ص ٩٧ .

على غرار ما سنرى فيما بعد . وقد عنى أصحاب الفن للفن بكمال الصياغة الفنية للشعر الغنائى ، والشاعر الحق فى نظرهم هو الذى يخلق الجمال بقدر ما يتيح له قواه ورؤاه النفسية فى تراكيب فنية الصنع ، بحكمة النسيج ، منوعة الألوان ، موسيقية الأصوات ، تمتاح من مصادر شتى ، من العاطفة ، والفكر ، والحس ، والأصالة ، والخبرة ، وبعمامة لا بد أن يصدر الشعر عندهم من الضمير الجمالى للشاعر . والاختلاف ليس كبيرا بين المذهب البرناسى (الفن للفن) والمذهب الرومانتيكى ، فكلاهما يعنى بالصورة الشعرية فى وحدتها العضوية ، إذ هى روح الشاعر ، تعكسها بطريق غير مباشرة . وطابع الرومانتيكية طابع مثالى على أسس جمالية ، منها نسبية الجمال ، واستقلاله ، كما دعا إلى ذلك « ديلرو » ثم « كانط » . ثم إن القارئ ، هو الذى يقف بنفسه على هذه الصور ، ويستنتج منها ما تشف عنه من معان إنسانية ، ومشاعر جمالية سامية المعنى . وصور البرناسيين موضوعية بمعنى أنها « مصنوعة يعمد إلى العناية بها » خلافا لصور الرومانتيكيين الذاتية ، كما أن البرناسيين لا يعتقدون فى الإلهام ، بل يعتمدون على الملاحظة الدقيقة لصور الأشياء الخارجة عن نطاق الذات ، يهدفون من وراء ذلك إلى جلاء روعة فنية ، أو أفكار فلسفية ، أو مثل إنسانية . هذا ولقد بلغت النزعة الجمالية عند أصحاب الفن للفن قمة تأثيرها فى الرمزيين ، وإن كان الرميون (المذهب الإيحائى) قد رأوا أن البرناسيين يقتصرون على الحسيات ، والتجسيمات ، فتظل صورهم على ما فيها من روعة وشعر ، جامدة لا حركة فيها ولا مرونة ، لذلك بدأ الرميون من الأشياء المادية على أن يتجاوزها للتعبير عن أثرها العميق فى النفس ، ولاتخاذها منافذ للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير والبوح المباشر وبذلك تصبح الصور الرمزية ذاتية وليست موضوعية كما هى عند البرناسيين ، لذلك فإن الجمال عند أصحاب الفن للفن « هو الذى يحتوى فى نفسه ، وفى خارج نطاق الذات على ما يثير فى إدراك المرء فكرة العلاقات بين الأشياء والأجزاء » .

وبمعنى آخر : أضحت مظاهر الجمال وأضحى التفوق الفنى الجمالى يمكن

فيما تنلوقه من هذه العلاقات من متعة وبهجة جمالية صرف غير مرتبطة بأى أحداث أو مشابهات مستمدة من الحياة الجارية ، لذلك تركّز نقد هؤلاء على طريقة تنظيم الأصوات أو الأكوان ، أو تطور الأحداث ، أى إن مهمهم اتجه أول ما اتجه إلى الصورة والشكل وإلى الأشياء وجمالها في ذاتها بحيث لا تحتاج إلى من يتأمل فيها كى يوجد فيها صفة الجمال ، كما يقول ديدرو [١٧١٣ - ١٧٨٤] وهو ممن أثروا في « كانط » رغم أن الأول فرنسى ، والثاني ألماني ، ثم إن الصور الرمزية تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل والوعى الباطنى ، ثم هى مثالية لأنها تتعلق بهواطف وخواطر عميقة ودقيقة ، لا تستطيع اللغة العادية جلاءها ، وعلى الرغم من وجود مثل هذه الخلافات بين المذهبين البرناسى والرمزى ، إلا أن الصلة بينهما تكاد تمحو هذه الفواصل ، على غرار ما رأينا من فروق بين البرناسيين والرومانتيكيين من قبلهم ، إلا أن الفروق لا تفصل بين المذهبين فصلاً كاملاً . قصارى القول أن مذهب الفن للفن (البرناسى) بنزعه الجمالية قد بلغت قمة تأثيرها في الرمزيين كما قلنا ، ونما في الوقت نفسه الاتجاه الواقعى الذى وجدت بذرته الأولى لدى (ديدرو) ، وبعض آراء « هيجل » الفيلسوف الألماني ، صاحب نظرة خاصة لفلسفة الجمال في إطار مادى ، وسنحاول معرفة ذلك تفصيلاً في الفصل الثانى الذى يناقش فلسفة الجمال ، ومفهومه في العصر الحديث مبتدئاً بالفيلسوف (كانط) ، وأهم الفلاسفة الذين تأثروا بمفاهيمه وبنوا عليها^(٦) .

(٦) انظر في ذلك كله النقد الأخرى الحديث من ٢٧٨/٢٧٩/٢٨١/٢٨١/٢٨١/٢٨١ وانظر الأدب المقارن للدكتور غنىم حلال من ٣٩٢/٣٩١/٣٨٥ .

وينسب المذهب البرناسى (الفن للفن) إلى جبل « برناس » باليونان موطن الإله « أبولو » وآلهة الفنون في الأساطير اليونانية القديمة ، وهو المقام الرمزى للشعراء .

[انظر الأدب المقارن (٢) من ٢٨٥]

أولاً : الاتجاه الحالي عند « كانط » [١٧٢٤ - ١٨٠٤]

بعد « عمانويل كانط » . الفيلسوف الألماني المشهور ، على رأس فلاسفة الجمال المثاليين ، بل إنه يمثلهم خير تمثيل ، إلا أن « آزفلد كوهله » الأستاذ بجامعة « فرستبورج » يرى أن علم الجمال لم يظهر في صورة العلم الكامل في حقيقة الأمر ، إلا عندما نشر « الكسندر بوجارتن » (١٧١٤ - ١٧٦٢) كتابه « فلسفة الجمال » ، وكان يهدف بكتابه أن يسد فراغا تركه « كريستان وولف » في فلسفته ، إذ قسم « وولف » القوى الإدراكية قسمين : عليا ، ودنيا ، فالعلم الأعلى ينشد مثاله في وضوح الفكر وضوحا تاماً ، أما العلم الأدنى فمختلط ، وغامض ، وقد وجد « بوجارتن » أن المثل الأعلى لهذا النوع الأخير من العلم الإنساني هو الجمال ، وهو رأى سبقه إليه [ليبتز] ، فالجمال في نظره كمال العلم الحسي ، كما أن الحق كمال العلم العقلي .

أما المسائل التي يبحث فيها علم الجمال النظري من وجهة نظر [بوجارتن] فتلاث ، الأولى : أن على هذا العلم أن يبين العناصر الجميلة ، فيما يدركه العقل إدراكاً حسياً ، وبذلك يعين العقل في كشفه الجمال ، ويسمى هذا الجزء من علم الجمال بالكشف (Heuristics) .

والثانية : عليه أن يبين التأليفات الجميلة التي تتكون من تلك العناصر الجميلة ، فيرشد بذلك العقل إلى ملاحظتها ، ويسمى هذا الجزء بالطريقة أو المنهج (Methodology) .

والثالثة : عليه أن يبحث عن الأساليب الجميلة التي يمكن التعبير بها عن تلك التأليفات الجميلة ، وعناصر الجمال فيها ، ويسمى هذا الجزء بالرمز (Semerotics) ، إلا أن « بوجارتن » (Baumgarten) لا يبحث إلا في الجزء الأول فقط ، من هذه الفلسفة النظرية في الجمال^(٧) .

(٧) انظر لأزفلد كوهله : | للدخل إلى الفلسفة : ترجمة للدكتور أبو العلا ضيفي ١١٣/١١٢

وانظر مبادئ علم الجمال (الاستطيقا) - لشارل لالو - ترجمة ماهر مصطفى ط الحلي ١٩٥٩ .

وأقْبَعُ بعد « بوجمارتن » تلميذه « مير » Mier ، يسر على درب أستاذه متحمسا للدفاع عن استقلال علم الجمال ، وبه ابتداء عصر نشاط كبير للعمل في ميدان ذلك العلم الجليل ، وأدرك علماء النفس بوجه خاص وجود قوة مستقلة للوجدان (Feeling) ، وقد أدى بهم ذلك إلى أن الموضوع الحقيقي لعلم الجمال يجب أن يبحث عنه في تلك الناحية من النفس ، أى الناحية الوجدانية^(٨) .

ومن فلاسفة الجمال في القرن الثامن عشر الذين دعوا إلى فلسفة مثالية خلافاً لرؤية أفلاطون في تفسير الجمال تفسيراً ميتافيزيقياً ، على حسب انعكاس الجمال الأزلي في الأشياء وتفاوتها في خطتها من الجمال بمقدار هذا الانعكاس فيها ، من هؤلاء ، الفيلسوف الفرنسي « ديلرو » (١٧١٣ - ١٧٨٤) ، وقد استعرض « ديلرو » مسألة الجمال موضعاً اختلاف الناس فيه على حسب أعمارهم ، أو على حسب درجة المدنية ، ونوع العصر ، وفي هذا خروج على ما كان قد استقر عند الكلاسيكيين من إطلاق معنى الجمال وعمومه ، وقد أقام « ديلرو » معنى الجمال على إدراك العلاقات بين الأشياء ، والأجزاء ، فعنده أن الجميل « هو الذى يحتوى في نفسه ، وفي خارج نطاق الذات على ما يثير في إدراك المرء فكرة العلاقات ، والجميل بالنسبة لنا هو الذى يثير هذه الفكرة »^(٩) .

ومعنى العلاقات ، أننا لا نستطيع أن ندرك الجمال في الشيء دون أن نقف على ما يخصه من قرائن ، قس الأدب مثلاً ، لا ينبغي أن نتعت الكلمة أو الجملة بالجمال ، دون أن نقف على موقعها في الجمل ، وفي القصة أو المسرحية وفي الموقف العام .. أما هي في ذاتها فلا ينبغي أن توصف بجمال أو قبح ، إذ بدون الوقوف على العلاقات لا يمكن أن تحكم على النظام والتناسب ، والتناسق والملاءمة ، وهى المعانى التى تدفعنا إلى إدراك الجمال في الشيء الجميل^(١٠)

(٨) انظر لأزطد كولي : للدخل إلى الفلسفة : ترجمة الدكتور أبو العلا عيسى ١١٣/١١٢ وانظر

مبادئ علم الجمال (الاستطيقا) - لشارل لالو - ترجمة ماهر مصطفى ط الحلى ١٩٥٩

(٩) (١٠) النقد الأدبي الحديث : ص ٢٨١/٢٨٠ .

ويعجز ديدرو من الخلط بين الجمال والمنفعة ، فأعجابنا بالأشياء لا يدخل فيه قائمتها | ، وإن كان « ديدرو » يتردد في ذلك الفهم فيذهب إلى ربط الجمال بالمنفعة ، والخير ، والحق ، كما تردّد أيضاً في مسألة تعلق الجمال بالعقل وعملية الإدراك ، أم بالإحساس والعاطفة والذوق . وقد أثر ديدرو في فلاسفة الألمان تأثيراً كبيراً ، إلا أن هؤلاء أضافوا كثيراً إلى ما تأثروا به ومن أول أولئك وأولاهم (كانط) . (١٧٢٤ - ١٨٠٤)^(١١) .

ويرى « أوزفد كوليبة » أن « كانط » هو المؤسس الحقيقي لعلم الجمال بمناه الصحيح ، فقد حاول في كتابه « نقد الحكم » - *Kritic der Urtheils* - أن يوفق بين النظريات المتضاربة التي قال بها سابقوه ، وقد قسم علم الجمال ، أو فلسفة الجمال كما سماه في هذا الكتاب إلى قسمين متمايزين :

نظرية في « الجمال » و « الجلال » ، وبحث في ماهية الفن ، وفي مناهج تصنيف الفنون الجميلة ، وهو يعرف « الجمال » بأنه « اللذة المباشرة الخالصة التي يشعر بها الإنسان في إدراكه صور الأشياء ، والنسب التي بينها » .

ويعرف « الجلال » (*Sublimity*) بأنه الشعور باللذة عند إدراك شيء يعجز الحس عن أن يدرك قوته أو عظمته^(١٢) .

معنى ذلك أن الشيء الجميل يترأى لنا في صورة ذات أبعاد تقع في حدود قدرة إدراكنا العقلي ، أما إذا جاوز الشيء حدود العقل ، أو حدود قدراتنا الإدراكية ، فإنه يدرج في جمال اللا متناهي مما يولد في نفوسنا شعوراً من مرتبة أخرى ، وهو ما يسميه « كانط » [الجلال] ، وبينما يتواجد ما هو (جميل) في الطبيعة ، فإن ما هو « جليل » لا يوجد إلا في نطاق خارج من فكرنا .

وجدير بالذكر أن مقياس [الجلال] هكذا ، قد ظهر من قبل [كانط] . في رسالة ألفها الكاتب الإنجليزي « آدموند بيرك - *Burk* - » [١٧٢٩ -

(١١) النقد الأدبي الحديث : ص ٢٨٠/٢٨١ .

(١٢) دنيس هويسمان : علم الجمال (الأسطيقا) ص ٤٠ .

١٧٩٧] مما يجعلنا نؤكد تأثير كاتط بهذا المقياس ، أو موافقته عليه ، واتفاقه معه على الأقل ، لقد تساءل (Berk) في رسالته ، هل يمكن أن يكون في الشعر شيء أكبر من مجرد الحسن أو الجمال الذي يوصف بالفاظ مثل الرقة ، والرشاقة ، والنعومة ، والدقة ؟ ، ولماذا لا تكون العواطف الكبيرة المنطوية على الألم ، والرعب باعثة على الارتياح ، على شرط ألا يكون لنا بها صلة شخصية ؟

ويرد « بيرك » Admond. B ، مؤكداً أن أشد العواطف تأثيراً هو ما صاحبته فكرة أو إشارة إلى الموت ، والدمار ، والحلاك ، والضخامة ، أو اللا نهائية ، أو الأبدية ، وعلى ذلك يكون الروح في جميع هذه الحالات القوة الفعالة - خفية أو ظاهرة - وراء كل شيء رفيع « جليل » ، ومثير للعواطف ، وهذا الروح يصحبه عادة شيء من « الغموض » ، ولهذا كانت صفة « الجلال » في الشعر كامنة فيما يصحب فكرته من غموض ، في أثناء تصويرها ، ذلك أن الغموض يطلق سراح الفكر ليحيى ما في الباطن غير خاضع لحكم الحقائق الظاهرية ، وحيثما وجد هذا المذهب الحر نرى الحياة « الباطنية » تريد أن تثبت تفوقها على الحياة « الظاهرية » (١٣) .

ولعل إصرار « بيرك » على أن يكون الحكم على الشعر بحسب تأثيره في العاطفة هو أول مناداة بحق المذهب « الحر » في النقد الأدبي ، أي النقد بمقتضى المقياس الذاتي الصرف ، لذلك فإن الارتياح الذي يسيبه « الجلال » منشؤه إفاقة الفكر من طغيان القوى المائلة التي لجلال الطبيعة ، فالفكر البشري يمشد كل قواه ليقاوم التأثير المائل الذي تبعثه مناظر الطبيعة الجميلة ، وهذا ينتصر الفكر انتصاراً أدبياً أو فنياً على قوى الطبيعة ، فيعت فيه هذا النصر قوة وإرتياحاً (١٤) .

(١٣) انظر لأبركروسي (لاسل) قواعد النقد الأدبي ص ١٧١ - ١٧٧ . وانظر للدكتور زكريا

ابراهيم كاتط : ص ٢٤٢ .

(١٤) قواعد النقد الأدبي ص ١٧١ - ١٧٧ .

هذا - وما له صلة برأى « كانط » ، ومن قبله Burke ، الشاعر الألماني
لستنج Lessing في رسالته عن العلاقة بين الأدب والفنون التصويرية^(١٥) .

وإذا أردنا أن نفهم مزيداً من الأصل في التفرقة بين الجميل والجليل ، علينا
أن نقارن بين الإحساس السار الذى تتركه في نفوسنا رؤيتنا لزهرة جميلة ،
وذلك الإحساس السار أيضاً الذى تتركه في نفوسنا رؤيتنا لبحر عاصف ، إن
الشعورين يؤديان إلى « ضرب من الارتياح النزيه » ، و « الكلى والضرورى »
ولكن هناك سمات نوعية خاصة تميز الواحد منهما عن الآخر .

فالجمال ينصب على صورة الموضوع ، ويفترض أن هذا الموضوع محدد في
حين أن الجلال لا يتوافر إلا في الموضوعات غير المحددة ، عديمة الصورة ، نعى
الموضوعات اللامتناهية ، وإذا كان الارتياح الجمالى في حالة الموضوع الجميل
مرتبطاً بتصور الكيف ، فإن الارتياح الجمالى في حالة الموضوع الجليل مرتبط
بتصور الكم - هذا فضلاً عن أن « الجمال ينطوى على كل ما له غائية صورية
تجعل الموضوع منذ البداية مسيراً للملكة الحكم الموجودة لدينا فتحويله إلى متعة
جمالية في ذاته ، لذلك فنحن نخطئ إذا أطلقنا لفظ « الجليل » على أى
موضوع من موضوعات الطبيعة مادام الجليل معارضا بطبيعته لكل غائية ،
ومادام من المستحيل أن نلتقى به في أية صورة حسية^(١٦) .

ولقد قسم « كانط » الفنون على أساس الوساطة التى تستخدم في التعبير
عن الجمال إلى ثلاثة أقسام : أولها : الفنون الكلامية ، ويدخل تحتها الشعر ،
والخطابة - وثانيها : الفنون التصويرية (Formalitive Arts) ، وهذه تنقسم
بدورها إلى فنون يظهر فيها الجمال عن طريق عمل الوهم ، فيما هو موجود .
مثلاً في الرسم ، والنحت ، والتصوير - وثالثها : الفنون التى تعتمد على عمل

(١٥) انظر قواعد النقد الأدي لأبركرومى : ١٧١ - ١٧٧ .

(١٦) انظر نص « كانط » في ذلك في كتابه « نقد الحكم » عن الدكتور زكريا ابراهيم : كانط

الحس ، كالموسيقا التي يعمل فيها الإحساس السمعي ، وفن الألوان الذي يعمل فيه الإحساس البصري^(١٧) .

ولم بجانب ذلك ، فالفن يجد « كانط » خلق واع للموضوعات ، وتكمن خاصة الفن المميزة له في العبقرية التي لا تسلك في الفن مسلكتها في العلم^(١٨) .

ولقد اهتم « كانط » بالعمل الفني في ذاته دون نظر إلى مضمونه ، وهو في ذلك يخالف ما رأيناه عند أفلاطون في الجمال الخالد ، واتمكاسه في الطبيعة ، فالفنان يحاكي على قدر موهبته ، ثم إنه يقترب من أسناده أرسطو مفسحاً بذلك طريقاً للفلسفة العاطفية التالية ، واضحاً في اعتباره الصفات الأساسية للإنتاج الفني .

إن هذا كله يتضح لنا في مؤلفه المشهور « نقد الحكم » ، والذي يرى « دنيس هويسمان » أنه يحمل في طياته مستقبل علم الجمال كله^(١٩) ، وفي هذا المؤلف « نقد الحكم » والذي ألفه (سنة ١٧٩٠) ، أكد « كانط » وجود قدرة مستقلة وظيفتها الشعور بالجمال ، والحكم عليه ، وسماها « ملكة الحكم »^(٢٠) . ويعني بها ملكة الحكم الجمالي التلويقي .

(١٧) للدخل إلى الفلسفة لأزفد كولية ص ١١٢ ، ١١٥ . وراجع كتاب الشعر ج ١ - ١٤٤٧ نجد « كانط » متأثراً برأى أرسطو في ذلك .

(١٨) دنيس هويسمان : علم الجمال (الاسطيقا) : ٤٠ .

(١٩) إذ ظهر أثره في « فنيته » و « هيجل » ، و « شيلر » ، و « شلنجر » ، كما ظهر أثره في نظرية اللب عند « ديلون » و « سينسر » وفي فكرة الخداع عن « لانج » ، وفي نظريات البرناسين في الفن للفن ، ونظرية كلب الفن عند « بولان » ، ونظرية للفرقة الحديثة عند « كروتشيه » وكذلك عند « بوداير » و « غوير » .

[انظر التفصيلات في علم الجمال لهويسمان ص ٤٠]

(٢٠) أزفد كولية : للدخل إلى الفلسفة ص ١١٢/١١٤ .

وانظر علم الجمال لهويسمان : ص ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ - ملكة الحكم ملكة متميزة في التأثر الوجداني تدعو تحت اسم الشعور بالذلة ، جعلها موضوعاً أساسياً لمؤلفه [نقد الحكم] .

وجدير بالذكر أن الحكم الجمالى عند «كانط» يتحدد بخصائص :
أولاًها : يتعلق «بالكيف» : أى من حيث صفته ومصدره ، وهو أنه حكم
صادر عن الذوق ، وأن الذوق يصدره عن رضا ، ولا تدفع إليه منفعة ، أى
أنه شعور برىء عن أى هدف ، وينتهى إلى أن الذوق هو ملكة الحكم بالرضا
أو عدم الرضاء ، (أو ملكة الحكم بالإشباع الجمالى أو بعدمه) عن موضوع
أو أسلوب معين بشرط أن يكون هذا الحكم بريئاً عن الغرض كما قلنا ، ويسمى
موضوع هذا الإشباع « بالجميل »^(٢١) .

وبإيجاز : إن هذه الخاصية للذوق تقوم العمل من حيث صورته ، والرائه ،
وأصواته ، وتناسقه ، وعلاقاته ، لا من حيث المتعة والمنفعة ، بحيث يصبح
التذوق الفنى هو ما نستمد من تلوق هذه العلاقات من متعة وبهجة جمالية
صرف غير مرتبطة بأى أحداث أو تشبيهات أو معان حيوية .

وثانية هذه الخصائص : يتعلق «بالكم» ، فيعرف الجمال تبعاً لذلك بأنه
ما يمرنا بطريقة كلية وبغير استخدام أى تصورات عقلية أو أدلة وبراهين
منطقية ، وتسمى أيضاً هذه الخاصية أو هذا الحكم « بالحكم الإعجائى »^(٢٢) ،
أى أن الأثر الفنى يحكم فى ذاته قوة انتشاره ، وبذا يعم به عند الناس ، فيتصل
حيثخذ بعدد المعجبين به بناء على مدى تناسق الصورة .

و «كانط» إذ ينظر إلى الجمال من وجهة نظر هذه المقولة الثانية ، يبين أن
الجمال يمثل بغير تصور ، أى أن الجميل هو الذى يروق كل الناس بوصفه
موضوعاً للإشباع الضرورى ، أو الإشباع بالجميل ، وتعريفه الجمال المستمد
من هذا الاعتبار الثانى هو « أن الجمال ما يجلب اللذة بوجه كلى ، وبغير
تصور » ، أى دون الاستعانة بمفهوم عقلى بوصفه - أى الجمال - موضوعاً
لرضا كلى أو ارتياح عام^(٢٣) .

(٢١) علم الجمال لهوبسمان : ٣٨/٣٧ .

(٢٢) الدكتور محمد أبو ريان : فلسفة الجمال ١٣٧ - وانظر للدكتورة ثميرة مطر : مقدمة علم

الجمال ص ١٠٩ .

(٢٣) هوبسمان : انظر علم الجمال ص ٤٠ .

وهنا يظهر الفرق الكبير بين « الملامم » و « الجميل » ، فإن لكل فرد منا ما يلام ذوقه الخاص ، من موضوعات في حين أن « الجميل » لا يمكن أن يكون كذلك بالنسبة إلى هذا الفرد أو ذاك ، بل لابد من أن يكون « جميلاً » بالنسبة إلى الجميع على السواء ، ومادام الحكم الجمال بطبيعته حكماً نزيهاً خالياً من كل غرض ، فلا بد من أن يكون في الوقت نفسه حكماً عاماً يتسم بصيغته الكلية ، بعكس « الملامم » أو النافع ، فإنه يختلف باختلاف الأمزجة ، وتعدد المصالح^(٢٤) .

وهذا ما يذكرنا بمحدثنا السابق عن « الذوق الخاص » (الجمال) ، و« الذوق العام » (الشعبي) ، فالحكم الجمال يخضع لنوع خاص قادر على أن يجعله حكماً عاماً ، لأن من يصدر حكماً جمالياً فهو يتكلم باسم الجميع وفق معايير ماثلة للجميع ، وقد يحدث التفلوت ، ولكن يظل الجميل جميلاً ، وفي هذه الحال يصبح الجمال معياراً عنه بوصفه خاصية إكامنة في صميم الموضوع نفسه . ثالثها : الحالة التي عليها الفنان أو المتذوق للأثر ، وذلك أن الحكم الجمال ينصب على واقعة حدثت في التجربة ، وأساس هذا الحكم ضرورة ذاتية يعبر عنها موضوعياً بافتراض وجود إحساس مشترك ، فكل ما هو جميل موضوع استحسان بالضرورة ، وبهذا تصبح سمة الجمال نوعاً من الأمر الجمال المطلق الذي يشبه إلى حد ما الأمر المطلق في ميدان الأخلاق^(٢٥) .

هذه الخصائص جميعاً - فيما ذهب إليه الدكتور محمد أبو ريان تجعل من عملية الإبداع الفني فعلاً صادراً عن قوانا الإدراكية مجتمعة ، وليس عن فردية الفنان ، وكذلك تعد شروطاً لحكمنا على الأثر الفني بالجمال أو بالقبح ، وهي شروط مشتقة من طبيعة النفس الواعية ، بمعنى أنها تتطلب تفكيراً أو تطبيقاً ، وتمثل فناً عقلياً ، وبهذه الطريقة يفسر « كانتط » موضوعية الأحكام الجمالية ، ويمجد شروطاً أولية سابقة على التجربة ، تمثل موقفاً عقلياً له في تفسير الإبداع

(٢٤) انظر كانتط - أو الفلسفة النقدية ص ٢٣٤ / ٢٣٥ .

(٢٥) انظر فلسفة الجمال للدكتور محمد أبو ريان ١٣٧

الفنى ، وهذه الشروط ليست مشتقة من عالم مثالى يجاوز التجربة الإنسانية ، بل مشتقة من قوانا الإدراكية كما قلنا^(١٧) .

معنى هذا أن الجمال « هو الصورة الغائية لموضوعه » ، دون تمثّل أو تصور لغاية أخرى من الغايات ، فكل شيء له غاية ، ولكننا أمام الجمال نحس بمشعة تكفينا عن السؤال عن الغاية ، فوجود عالم ليس فيه سوى الجمال يعد غاية في ذاته ، أى إن الأثر الجميل يحمل في ذاته قوة انتشاره ، والإعجاب به عند الناس .

إن هذا المعنى كامن في قول « كانط » : [الفن نهاية من غير غاية]^(١٧) - وفى هذا القول تكمن حقيقة مهمة ، وهى أن ثمة غاية للفن ، أو أن الفن « أخلاقى » ، ولكن من غير أن يتقيد بقانون الخير والأخلاق ، إنه مثالى بالضرورة ، وذو نفع ، ولكن دون قصد إلى ذلك ، ودون مباشرة ، فالشاعر على حد قول « بودلير » : « مرشد بغير علمه بفيض طبيعته السمحة »^(١٨) .

معنى هذا - أن للحكم الجمالى اتجاهين ، فهو حكم له صورته الغائية ، ولكن الغاية فيه « غير متصورة | عقليا » - ومن هنا يكون الجمال من وجهة نظر كانط مردوداً إلى الإحساس والشعور وكلية الإحساس بالجمال عنده - فيما اتضح من تعريفه الذى ذكرناه منذ قليل - افتراض « عقلى فلسفى » بحث ، ما كان له أن يذهب إليه ، لأن الأدواق تتباين تجاه الشيء الواحد موضوع الحكم ، « فهو يضطربنا - كما يقول « دنيس هويسمان » - إلى تفهم ذاتى للطبيعة فى جملتها ، فتمثلها شيئاً فاتقاً للحس دون أن تستطيع تحقيق هذا التمثيل تحقيقاً موضوعياً »^(١٩) . ولنعد إلى قول « بودلير » الذى أوردناه من قبل إذ قال : « الجمال مكون من عنصر أبدى خالد لا يتغير ، يصعب للغاية تحديد

(١٧) السابق ١٣٧ .

(١٧) عن روز غريب - النقد الجمالى .. 96 - Kant : Critic of judgment .

(١٨) النقد الجمالى لروز غريب ٦٤/٦٥ .

(١٩) علم الجمال لهويسمان ص ٤٠ .

كميته ، ومن عنصر نسبي مشروط بالظروف » (٣٠) .

والأمر الذى يمكن أن نعلمش إليه هو : أن إدراك الجمال الفنى عملية مختلطة عظيمة التعقيد | تترب بالضرورة مجموعة من الروابط الشعورية واللا شعورية التى تنقل إلينا معنى معيناً فى حالة من الانفعال بواسطة ملكة الذوق ، أو ما يسميه علماء النفس « اللقانة القطرية » - « فقد يلجى المبدع أو المشاهد نداء الفن الجميل مدفوعاً بعدة دوافع بعضها واضح فى الشعور ، وبعضها الآخر غير واضح ، ومن الصعب تقدير أثر كل دافع على حدة ، فالانفعال الجمالى أو التأثير الفنى حالة معقدة أو غامضة ، تمتد جنورها إلى خصائص الإنسان القطرية ، ثم تتشكل ، وتتنوع بتأثير التجارب اليومية ، والخبرة النفسية التى يعانها الإنسان فى صراعه مع نفسه ، ومع غيره من الناس » (٣١) .

ونعود فنقول : لم يشترط « كانط » الدليل أو البرهان على الحكم الجمالى على أساس أن الجمال متحرر من قاعدة سابقة يقاس عليها ، فضلاً عن أن المتعة الجمالية لا تتوقف على عنصر خارجى صرف ، أعنى على مادة الموضوع الجميل ، بل هى تتوقف على شرط باطنى خالص ، ألا وهو التوافق الصورى للملكة الحكم (الذوق) مع الخيلة - وعلى ذلك فالوحدة الأساسية للأذهان أو العقول هى فى رأى « كانط » الضمان الحقيقى لحصول أحكامنا الجمالية على قبول الآخرين أو موافقتهم .

ولكن كيف يكون للذوق ، وهو ملكة وجدانية صرف حكم أو طابع كلى ضرورى ؟ ويرد « كانط » بقوله : إن ثمة تناقضاً ظاهرياً يكمن فى طبيعة الحكم الجمالى : لأن الذوق من جهة مسألة فردية صرف ، فهو لا يستند إلى مفاهيم ، ولا يعتمد على أدلة ، ولكن الملاحظ من جهة أخرى أن كل فرد منا يدافع عن أفكاره الجمالية ، ويناقش أفكار الآخرين مما يدلنا على أنه قد تكون للجمال قواعده ومفاهيمه ، وهى قواعد ومفاهيم تستند إلى الحس المشترك ، وحيث تصبح الكلية فى الحكم الجمالى كلية ذاتية ، بمعنى أنها لا تستند إلى

(٣٠) عن جون بول سارتر : بوطير ص ١٩٩ .

(٣١) عطف محمود : الدوافع النفسية لنشوء الفن (ط دار العلم) ص ٨٤/٨٣ .

مبادئ موضوعية ، بل تقوم على المبدأ الذاتي للنوق بصفة عامة ، وكأن هذه القواعد والبراهين نتاج الحس المشترك ، ولولا هذا الحس لما أمكن أن توجد أعمال فنية (نموذجية) أو مثالية يحذوها الفنانون ويعجبون بها في كل زمان ومكان بوصفها أمثلة للقوة والهداية ، لا للمحاكاة والتقليد ، وربما كان « النوق » من بين جميع ملكات الإنسان أشدها حاجة إلى انقضاء الأمثلة واحتذاء النماذج ، لأن ما يرى النوق ، إنما هو تلك الروائع الفنية التي طالما حظيت بتقدير الإنسانية ، على مر الحضارات والعصور ، ومادام الحكم الجمالي أبعد ما يكون عن المعرفة ، وأغنى ما يكون عن المفاهيم ، أو التصورات العقلية فسيظل من المستحيل العثور على مبدأ « موضوعي » للنوق^(٣٢) .

وعلى هذا الأساس يعرف « كانط » النوق بأنه « ملكة الحكم على ما من شأنه أن يجعل شعورنا الخالص قابلاً للمشاركة من جانب الآخرين بصورة كلية ، وعامة ، دون تدخل أى مفهوم من المفاهيم العقلية^(٣٣) .

والأمر جد خطير إذا سلّمنا وأخذنا بمقولات « كانط » على ما هي عليه ، إذ إن هذا الحس المشترك أو النوق الذي يشمل الناس جميعاً ، أو كلية الحكم الجمالي لابد لها من مبررات وأسس موضوعية تبنى عليها ، وحتى لو قررنا جدلاً أن هذه الأسس والمبررات هي نتاج الحس المشترك الخالص ، فإن ذلك لا يمنعنا من أن نقول : إن ما هنالك من ضيق أو اتساع في بيان هذه المعايير والمبررات ، إنما هو خضوع للعقل مباشر أو غير مباشر ، ومهما كان الحس مشتركاً ، فهو ليس متساوياً بالدرجة التي تغطى حق العقل في إيجاد عنصر النسبية ، مع ثبات العنصر الرئيسي مدار الحكم عند الجميع أى « الجمال » .

وإن هذا الرأي الذي نذكره ، ربما نجد له ظلاً في كلام « هيربرت ريد »
H. Read من كتابه « تعريف الفن » ، يقول :

(٣٢) قد الحكم - كانط - عن الدكتور زكريا إبراهيم وكتابه كاتط أو الفلسفة النقدية ص

٢٥٠/٢٤٩ .

(٣٣) كانط (أو الفلسفة النقدية) ص ٢٥٠ .

إن شكل العمل الفني يؤثر تأثيراً مباشراً على الحواس ، وإن الخصائص الشكلية للفن تختلف من بلد إلى بلد آخر ، أو من عصر إلى العصر ، هناك بطبيعة الحال تطبيقات مختلفة عديدة لقوانين الطبيعة ، وأشكال الفن تتنوع تنوع أشكال الحياة ، غير أن المبادئ الأساسية للشكل والبناء واحدة لا تتغير أما الخصائص الأخرى للفن - أى الخصائص غير الشكلية ، فليس لها أساس حتمى لأنها أختلة من صنع التصور - ومن المحتمل أن يكون للتصور أيضاً قوانينه التى يعمل بمقتضاها ، أى أن الأختلة التى تبدو لنا غير منطقية، لها جميعاً وحداتها الدرامية ، واتجاهاتها نحو التنظيم الشكلى رغم أنها تأتى من المستويات اللا شعورية للعقل ، ولكن التفسير النفسى لهذه العملية لا يزال غامضاً ، ولا يبقى لنا إلا أن نعلم أن هذه العملية التخيلية الإبداعية تعتمد إلى حد كبير على ما نجلبه معنا عندما نواجه عملاً فنياً - وهو ما يسميه علماء النفس « بالتكيف » ، وهو طريقة للإدراك الجمالى يكشف فيها المشاهد عناصر الانفعال فى العمل الفني ، ويطابق عواطفه الخاصة مع هذه العناصر ، إنها مشاعر الإفراغ الانفعالى Empathy إلا أن مثل هذه المدركات الإفراغية تختلف من فرد إلى آخر مما يجعلنا نقول :

« إن تنوع الفن لا إبداعه فحسب يتلون وفق الفروق المزاجية للبشر » والروح فى حالتها الجمالية تترك فى الموضوع صفات نفسية مصباحة ، وعندما نعيش فيها حسياً ، نجد أن روحنا تمتد إلى ما وراء المجال الحقيقى لصراعتها مع العالم الخارجى إلى الذات التصويرية الحرة السابجة^(٣٤) .

إن هذا ليس معناه إنكار وجود عامل عام فى ميدان الجمال ، سواء أكان ذلك فى إبداع العمل الفني أم فى تذوقه ، « حيث نجد حالة من الشعور الجمالى ، لها ما يوازئها فسيولوجياً ، أو حتى طبيعياً physical^(٣٥) » .

(٣٤) هرويت ريد : تعريف الفن : ترجمة الدكتور إبراهيم إمام والأستاذ مصطفى الارنيطى انظر الصفحات ٥٢/٣٤/٣٣/٣٧

(٣٥) تعريف الفن من ٣٧ - ٣٤ ، ٥٢ .

وإنما الذى نحب أن نؤكد أنه الفرق الفردية أمر طبيعى ، فأساليب الأشخاص فى وضع المعايير ، وطرقهم فى تحليل الحكم الجمالى تختلف باختلاف مستويات التفكير حول الشيء الواحد ، والثابت ، وهو الجمال . وبهذا المنظور لا يستحيل علم الجمال إلى فوضى ذاتية ، ولا يصبح فى الوقت ذاته خاضعا خضوعا مباشرا ، وخالصا للعقل والمواضع ، ومن هنا أيضا يتأكد لنا أن مجال الإدراك العقلى للموضوعى فى الفن ، لا ينفصل عن مجال الشعور ، وأن الذاتية لا تدخل فى مجال التصديق إلا إذا كانت موضوعية ، وعلى هذا تكون الذاتية فى الفن فى حالتى الإبداع والتلوق لها صفة الموضوعية ، والموضوعية لها صفة الذاتية ، ومن هنا فقد تردد على ألسنة نقادنا اليوم مصطلح « ذاتية الموضوعية » ، و « موضوعية الذاتية » - وهذا هو التفسير الذى نراه لهذا المصطلح فى مجال موضوعنا هذا .

ولقد درس « كانط » الصلة بين « العبقرية » ، « والنوق » ، وذهب إلى أننا فى حاجة إلى ذوق لنحكم على الموضوعات الفنية ، ولكننا فى حاجة إلى « عبقرية » ، حتى نستطيع أن نتج مثل هذه الموضوعات ، إنها بعينها ما نسميه بالموهبة ، أو الملكة الطبيعية ، أو القدرة الفطرية على الإنتاج ، وهى ملكة تنتمى من وجهة نظره إلى الطبيعة ، إذ إنها منحة منها ، لذلك تستطيع الطبيعة عن طريق هذه الملكة أن تمل قواعدها على الفن ، وهو لهذا يؤكد أنه لا بد من النظر إلى جميع الفنون على أساس أنها بالضرورة فنون عبقرية ، ومن صفات هذه العبقرية كما أوضح « كانط » أنها لا تسير وفق قواعد مرسومة أو معروفة من قبل ، وإنما هى تبدع من الأعمال المبتكرة ما لا سبيل إلى تحديده ، أو التنبؤ به مقدما ، كما أن من صفاتها عدم استطاعة الفنان أن يشرح لنا بطريقة عملية كيف يحقق أعماله الفنية بوصفه ملهما - هذا فضلا عن أن هذه العبقرية قادرة على إبداع أعمال نموذجية تختذى ، لا تعتمد على تقليد أو محاكاة ، فالقصائد الرائعة التى نظمها « هوميروس » لا يمكن أن يتعلم طريقة نظمها مع اتباع قواعد الشعر المعروفة ، ومهما تقنن فى محاكاة النماذج الرائعة من الشعر ، ومن هنا كانت أمثال هذه النماذج على حد تعبير « كانط » هى القوى المرشدة

الوحيدة ، التي تستطيع أن تعمل على تحقيق استمرار الفن ، لذلك فإن عبقرية كل فنان لا بد أن تموت بموته إلى أن تقضى الطبيعة للبشرية عبقرية جديدا - هذا هو الفارق بين العبقرية ، والنوق عند « كانط »^(٣٦) .

وأقول : لا عمل للعبقرية من فراغ .. ومهما أنتج الفنانون من نماذج لم يسبق إليها ، فإن ذلك غير منفك عن الخزون الفكري والثراني والوجداني والسيكولوجي ، مما لا يجعل مفهوم العبقرية بعيداً تماماً عن المحاكاة بمفهومها الأرسطي ، وما لا يجعلها حداثاً خالصاً ، أو لا شعوراً كاملاً ، إذ إن الفن نتاج الوعي واللا وعى مندجين في صورة العمل الفني ، ولا يمكن للفن أن يستمر بالعبقرية وحدها ، فالفنانون أناس هم أشدنا حساسية وعمقا ، وتميزاً ، وهم إذ يتقلون تجاربهم إلينا ، لا بد . أنهم قد اتصلوا بطريق مباشر أو غير مباشر بالتراث ، وبالحياة ، والثقافة ، وكل المتغيرات الزمكانية التي ليس من شك في أنها تطبع أثرها في نفس الفنان ، ووجدانه ، فالفنان يأخذ من الحياة ثم يعطيها ، يعطيها أكثر مما يأخذ منها ، وهو إذ يفعل ذلك إنما ليحث خطاها ، ويدفعها نحو مزيد من التقدم والتطور .

ولم المزيد من المصطلحات ؟ ، وعملية الإبداع ، والتقويم محتاجتان إلى ذوق مدرب مثقف ، وما النوق إلا الموهبة ، أو الملكة الفطرية التي أطلق عليها « كانط » اسم « العبقرية » ، وجعلها أى « العبقرية » الخاصة بمسألة الإبداع ، إلا أنني لست أرى فارقاً بين ما أطلق عليه اسم « النوق » ، وما أطلق عليه اسم « العبقرية » ، ثم إن هناك ذوقاً مبدعاً منتجاً ، وهناك ذوقاً له صفة التقويم والحكم ، والعبقرية هنا وهناك تمس جوهر الإبداع ، ثم جوهر الحكم ، دون أن تطلق على جانب دون الآخر ، ثم إن الأمر يحتاج في الحالين إلى صلة بالحياة وثقافة ، ومعرفة واعية ، وخبرات حسية ، وشتى المحاولات القصصية أو الإرادية .

وإذا كان الشعر فيما يقول عنه « وورزورث » : هو الفيض الاختياري

(٣٦) الدكتور زكريا ابراهيم انظر كتابه (كانط) أو الفلسفة النقدية ص ٢٥٧/٢٥٨/٢٥٩/٢٦٠ .

للأحاسيس القوية ، فإن « العبقرية » تصبح إذن أداة تنفيذ ، وأداء وجهه بنائى متواصل ، إلى جانب أنها استعداد فطرى « يتمثل في درجة مطاوعة المادة النفسية التى تظهر في ازدياد نسبة التوهم في الإدراك »^(٣٧) - وإن هذا الأساس الفطرى متمثل أيضا في « الارتباط الوثيق بين الجهاز الحسى ، والجهاز الحركى ، وخاصة في منطقة التعبير اللفوى »^(٣٨) ، هذا فضلا عن أن مضمون العبقرية عند الشاعر يتحدد تبعا للبيئة الاجتماعية التى يعيش فيها بحث تصبح « ديناميات العبقرية عبارة عن وظيفة معينة في المجال النفسى الاجتماعى ، من حيث إنها تمضى نحو إدماج « الأنا » مع « الآخرين » في بناء اجتماعى متكامل هو النحن »^(٣٩) - وهذا ما يفسر قولنا دائما : إن الذوق ملكة فطرية تحتاج إلى ثقافة واعية بحركة المجتمع ، سواء أكان هذا الذوق مبدعاً أم ناقداً ، وهو هو - أى الذوق - العبقرية بعينها ، تلك التى يتجاوزها أساسان رئيسان هما الأساس الفطرى والأساس الاجتماعى بما فيه من أطر ثقافية ومعرفية .

وبمعنى آخر : إنها - أى العبقرية - ثمرة الصراع بين الفرد النزاع إلى تحقيق وجوده وبين مجتمعه^(٤٠) - وإن ذلك بطبيعة الحال لا يكون بالإلهام ، والاستعداد الداخلى وحده ، وإنما يتعين على الأديب والفنان بعامة الإفادة من إطاره الثقافى بما يلائم استعداداته وميله ، وبما يحقق وجوده ، بل ويحدد تخصصه بوجه عام ، مما يرأب الصدع بين الفرد ومجتمعه عن طريق التوصل بالتعبير الفنى الذى يحدث التوازن بينه وبين (النحن) ، ويخفف من حدة صراعه لتحقيق وجوده ، وبما يوقظ العبقرية الماثلة في نفوس أولئك الذين لهم آذان صاغية ، إنه يجعلهم يدركون طبيعة وجودهم ويعون حياتهم ، فلا يخلطون بين القيم وبين مصالحهم المادية ، أو مصالح فئة معينة صغيرة أو محدودة .

(٣٧) الأسس النفسية للإبداع الفنى في الشعر خاصة للدكتور مصطفى سويف (ط ٢) ص ٣٢٧ .

(٣٨) الأسس النفسية : ص ٣٣٨ .

(٣٩) السابق ١ ص ٣٣٩ .

(٤٠) أنظر الأسس الفنية للتدأ - للدكتور عبد الحميد يونس ص ٨٥ . وانظر الحياة والشاعر

- تأليف ستيفن سينتر - ترجمة د . مصطفى بىوى ص ٦٣ ، ٦٨ .

الأداء والتنفيذ - إذن - هما المحك الأوحذ لكل إلهام ، وهذا هو السبب الذى جعل عالم النفس « دى لاكروا »^(١١) يحاول ألا يفسر عملية الإبداع الفنى بأنها عملية داخلية صرف ، إذ إن الإبداع عنده ليس ضرباً من الاجترار اللا شعورى ، لذلك رأيناه عجب بنا أن نطرح جانباً كلمة « المبكرة » بوصفها أداة توحى « باللا إرادية » فى تفسير عملية الإبداع الفنى ، على خلاف مع مذهب « نيتشة » و « فرويد » ، و « باش » ، و « شوبنور » ، وغيرهم .

إن حياة الفنانين مليئة بالدراسة ، والصنعة ، والتحصيل الطويل الشاق بجانب التلقائية الفردية فى لحظات خاصة ، أو أزمان معينة ، ولو صحَّ أن الفن خيال محض ، وحس خالص ، وأن الفنان يرى عمله مثلاً أمامه قبل أن يشرع فى تحقيقه (كما ذهب كروتشيه) ، كما لو كان صورة يشهدها فى المرآة ، أو يراها فى الحلم ، لو صح ذلك كله ، لما كانت عملية التنفيذ بالأمر العسير الشاق ، ولما كان لها دور فى تمييز الفروق بين الفنانين ، إن إحساس الفنان بأن فى باطن نفسه شيئاً يريد أن يرى النور ، يكون مجرد مطلب قد ارتبط وجوده بمصير الفنان المبدع القادر على التنفيذ ، وإن هذا المطلب أو الضرورة الباطنية التى تملى عليه الإنتاج تقتضى كثيراً من الاستعدادات النفسية ، والعقلية والفنية أى تقتضى ثقافة^(١٢) وعمليات التنفيذ ليست أقل من عملية الإبداع حاجة إلى الدربة والتفكير ، وممارسة العمل والتفوق فى مجال الفن الذى ينتمى إليه الفنان ، وبذلك يكون العمل الفنى صناعة لها أدواتها ، إلا أنها ليست صناعة لها مواضعها التى يمكن الاتفاق عليها ، بل إنها ذات صفة أفردية تنتمى إلى عالم الفنان الذى يجد الإنسان فيه نفسه إذ إن العمل الفنى يتحول فى إدراك المتلقي إلى إحساسات ، أو كييفيات حسية مدركة .

وجدير بالذكر أن « كانط » قد تحدث عن « المعنى الداخلى » بوصفه

(١١) (٤٢) انظر مشكلة الفن ص ١٦٣ - ١٦٨ .

« صيغة للتأمل » ، وكان يقصد بذلك إلى الكلام عن « الزمن الشعري » ، فالزمن الشعري ، كما يقول « هيدجر » ليس الزمن الموضوعي الذي هو زمن « الساعة » بل إنه المعنى الداخلي ، أو الباطني المتأمل ، طبقاً لما شرحه « كانط » فيما رواه لنا « هيدجر » في كتابه عن الزمن الشعري ، وقد جعل هيدجر الزمن هو العنصر الضروري في كل حقيقة ، فعالم البطل مثلاً لا يشبه عالم الشخصى العادى ، وكل ذلك يعتمد على اختلاف العنصر الذى يلعبه « الزمن » بوصفه معنى داخلياً ، لذلك فالزمن بوصفه قوة إبداعية للشاعر يعد من أساسيات فن الشعر^(٤٣) .

وجملة الأمر أن الفيلسوف عند « كانط » يؤمن بالجمال المحض ، إذ إن الجمال لا يتمثل من وجهة نظره إلا في الشكل المحض دون قصد إلى منفعة أو تملك أو معنى ، وإن صح أن هناك جمالاً مرتبطاً بالمنفعة ، فهو جمال بالتبعية يتميز عن الجمال الخالص ، أى الجمال الحر ، ذلك الذى « يعود إلى نوع من اللعب الحر الذى يقوم به الخيال والعقل معاً »^(٤٤) .

— إنه الجمال الذى لا يستهدف تثقيفاً ، ولا تهدياً ، ولا تعليماً ، لأن الفنان حين ينتجه لا يهدف إلى شيء من هذا — كما يقول أصحاب هذا الاتجاه — بل إن خياله . وعقله يعملان في منتهى الحرية ، ولذلك كانت الأعمال الأدبية التى يفحصها الناقد « ألواناً من الصناعة اللفظية تقدم متعة حسية ، وقد توصل أفكاراً بالمصادفة » من خلال سيطرة الكاتب على أدواتها الجمالية^(٤٥) .

— والنظرية التى تقول : إن الفن « لعب » ، شبيهة بالتي تقول : إنه « حلم » بيد أن الأولى أقرب إلى « واقعية الخبرة الجمالية » لدى مفكر مثل « جون

(٤٣) انظر ما كتبه « إميل ستاينير » تحت عنوان [الزمن والخيال الشعري] (ص ١٣٥/١٣٧)

(٤٤) — ترجمة الدكتور محمود الربيعي — الطبعة الثانية من « حاضر النقد الأدبي » .

(٤٥) جون ماري [جويو] : مسائل فلسفة الفن للمعاصرة : (انظر الفصل الأول ، لغة الجمال ولغة

اللعب) .

(٤٥) الكلام « لماري ليقين » ص ٧٦ — من حاضر النقد الأدبي للدكتور الربيعي — مجموعة مقالات

مترجمة .

ديوى » ، ذلك لأنها تعترف بضرورة الفعل أو القيام بعمل شيء ما ، إذ إن اللعب انهماك في أداء أفعال تخضع على تخيلات اللاعب مظهراً خارجياً ، فالفكرة والعقل متمزجان - وبما أنه قد خطت نظرية اللعب الحر في الفن ، والتي هي ظل لاتجاه كانط الجمالى ، ذلك لأن النظرية على حد قول « جون ديوى » : عاجزة عن التحقق من أن الخبرة الجمالية تنطوى على عملية (إعادة بناء) ، محددة للمواد الموضوعية ، إذ إن الفنان يمارس ضرباً من النشاط يحدث تأثيراً معيناً على المادة بحيث يحولها إلى وسيلة تصور .

أما إذا فهمنا اللعب على أنه عملية الاهتمام القادرة على تحويل المواد بحيث تخضع غرض خبرة متطورة مما لا يقيم تعارضاً بين الحرية والضرورة ، أو بين التلقائية والنظام ، فحينئذٍ فقط تصبح كلمة « اللعب » ذات دلالة إيجابية في العمل ، وحينئذٍ لا تصبح الخبرة الجمالية هروباً من ضغط الواقع ، وتحرراً من ضبط العوامل الموضوعية - كما كان يتصور أصحاب هذه النظرية - ، وبما ألوهم بالثنائية التي تفصل بين الذات والموضوع ، وفي النهاية يصبح مجرد وجود العمل الفنى دليلاً على أنه لا وجود لمثل هذا التعارض بين تلقائية الذات من جهة ، وبين النظام والقانون الموضوعيين من جهة أخرى .

لذلك لا ينبغي أن تكون تلقائية العمل الفنى تلقائية تعارض مع أمر ما من الأمور ، إن هذه التلقائية بطبيعة الحال تستوعب رغبات الذات وحاجاتها الملحة في صميم الأشياء التي تحقق موضوعياً ، بواسطة استغراق يضم الجانبيين الذائق التلقائى ، والموضوعى المحقق ، وهذا الاستغراق هو ما يميز « الخبرة الجمالية »^(١٦) .

ولعلنا نلاحظ مدى تشدد « كانط » في فكرته هذه عن « الجمال الخالص » وعن « أن الفن نهاية بدون غاية » - وربما الذى أُلجأ إلى تشدده هذا - فيما ذكره الدكتور غنيمى هلال - هو رغبته في تحرير الفن من القيود الثقيلة التى فرضت عليه من خارجه ، مما يعوق الخيال ، ويحد من حريته ، وبهذه الحرية

(١٦) جون ديوى : الفن خبرة : انظر الصفحات من ٤٦٧ إلى ٤٧٢ .

التي نادى بها كانط للفن ، وضعت العبقرية في مكانها الذي تستحقه ، لتعبر عما تقتضى طبيعتها الصادرة عن ذات نفسها دون تدخل مفروض^(٤٧) .

والأمر عند من شابهوا كانط في مفهومه للجمال يسير في الاتجاه نفسه ، فـ « جويو » يرى أن « اسبنسر » - وهو من تلاميذ كانط - ، آمن هو الآخر بالجمال المحض ، أو بالفن من أجل الفن ، موضحاً أن النافع يصير جميلاً عندما يكف عن أن يكون نافعاً ، أى أن النافع لا يصل إلى مرحلة الجمال إلا بعد أن يتخلص من النفع الذي فيه ، ممثلاً لذلك بقلعة مهدمة لا نفع فيها بالنسبة لأغراض الحياة ، ولكنها مكان جميل مناسب للرحلات ، وموضوع صالح لصورة تعلق على حائط حجرة الاستقبال^(٤٨) .

ومن يؤمنون بالمبدأ نفسه مرتين على ذلك أن الفن مجرد لذة ، الكاتب الانجليزي « سدن كولفن [Sydney Colvin] » ، إذ قال :

« إن الفنون الجميلة ، وغيرها من أنواع الفن الأخرى تنبع من نزوع الإنسان نحو عمل أشياء أو إنتاج موضوعات بطرق خاصة - أولاً : من أجل اللذة الخاصة المستقلة عن أية منفعة مباشرة يستشعرها في أدائه تلك الأعمال ، أو إنتاجها ، ثانياً : من أجل اللذة الماثلة التي يستشعرها من يشاهد أو يتأمل تلك الأعمال »^(٤٩) .

ويرى صاحب « مشكلة الفن » أن أصحاب هذا الرأي قد تأثروا كثيراً بنظرية « كانط » في الفن ، ففرقوا مثله بين « الفن » و « المهنة » ، وقالوا معه : بأن الفن نشاط تلقائي حر ، ولكن المهنة صناعة مأجورة تهدف إلى منفعة ، فكون جذابة ، لما يترتب عليها من كسب ، أى إنها عمل مقيد ، لا يكون مشوقاً في ذاته^(٥٠) .

وكأن الفن عند كانط على هذه الصورة ، لا سيماً - كما رأينا عند

(٤٧) النقد الأدبي الحديث ص ٣٠٤ .

(48) Croce (B.) : Aesthetic P. 388-389

(٤٩) ، (٥٠) انظر مشكلة الفن ص ١٤/١٣ .

« اسينسر » - إلا في اللحظة التي يتمكن فيها المرء من الانصراف عن الطابع
النفعية للحياة ، لكي يحرر نفسه من جهاز المنفعة ، وإرادة الحياة ، مما نراه
أيضاً لدى « هنرى دالacro » « عالم النفس الفرنسى »^(٥١) - إلا أن « دالacro »
يضيف إلى ذلك ما يحدده ، ولا يتركه على إطلاقه ، يضيف أن الفن مع تلقائيته
فيه إلى جانب ذلك الصناعة ، والتكنيك ، إذ إنه نشاط صناعى^(٥٢) .

وهكذا يتيح « دالacro » للعقل والإرادة فرصة لتوجيه ذلك النشاط
التلقائى مما يظمه ، ويثقفه ، ويعدله .

وشبه « بسدن » و « كانط » ما ذهب إليه الفيلسوف الإنجليزى
« سلى » Sully ، فالفن عنده إحداث فعل عابر سريع الزوال ، أو إنتاج
موضوع له صفة البقاء ، يكون من شأنه توليد لذة إيجابية لدى صاحبه من
جهة ، وإثارة انطباعات ملائمة لدى عدد معين من النظارة أو المستمعين من
جهة أخرى ، بغض النظر عن أى اعتبار آخر قد يقوم على المنفعة العملية أو
الفائدة الشخصية^(٥٣) .

ومثل « سلى » فعل « ساتيانا » الذى عرف الفن بأنه متعة استيعابية ، أو
لذة جمالية فى كتابه « الإحساس بالجمال »^(٥٤) .

ونستدرك فنقول :

ولماذا تنفصل الوظائف النفعية والأخلاقية للعمل الفنى عن وظائفه
الاستيعابية الخالصة ؟ ولماذا لا يكون النافع جميلاً والجميل نافعاً فى الوقت ذاته
ذلك لأننا إذا كنا بإزاء عمل فنى ، أو تجربة شعرية ، فنحن بإزاء موقف جمالى
متكامل متميز بالقبول الشامل الذى يوفق بين عناصر متباينة ومتضادة أحياناً ،

(٥١) السابق ص ١٣/١٤

(٥٢) مشكلة الفن ص ٢١/١٤ .

(٥٣) مشكلة الفن ص ١٤ ، ١٥ .

(٥٤) ترجمة دكتور مصطفى بدوى

وفى وعاء الجمال يتم التناسق ، والتناسب ، وتشيع الوحدة بين الأشياء جميعاً .

يقول « جويو » : « قد تستطيع الأشياء الجميلة أن تكون مفيدة ، والأشياء المفيدة أن تكون جميلة دون أن يتأثر بذلك الجمال » (٥٥) .

إن الموضوعية الحقيقية للتجربة تعنى أن حساسيتنا ، وانفعالنا وما إليها تنتظم في شكل منسجم متآلف مما يولد المتعة الجمالية ، وبذا تصبح التجربة الجمالية أكثر موضوعية من التجربة العملية أو الفكرية ، بمعنى : أن الذات فيها يستغرقها موضوعها استغراقاً أكمل وأشمل ، وأكثر ثباتاً .

وإن هذا الجانب الموضوعي ليس إلا « الثورة الحاضرة للشعور » على حد قول « هاملتون » ، ثم إن مادة العمل الفني ومعانيه ، وأفكاره الموضوعية تخضع لكثير من التعديل ، والتحوير ، والتغيير ، مما يحول الفكر إلى فكر جديد والموضوع إلى موضوع جديد أيضاً ، إنه فكر نشعر به ، وحيث يمكن للعمل الفني أن يؤدي دوره التوجيهي ، والأخلاقي ، والفكري بطريقة التأمل ، والاستبطان ، بطريقة غير مباشرة إذا ما قيست بطريقة العقل الواضي ولهجته في التعليم - وإسداء النصيح والتوجيه ، ولكن في الوقت نفسه لا يمكن للقاصيدة ، أو لأي عمل فني أن يحل محل الأخلاق ، أو الدين ، أو التاريخ ، أو أن يختصب مكان هذا كله ، لأنها ، وإن كانت تسرى في العمل الفني بحكم أنها جزء منه ممتزج به ، إلا أنها ليست غاية في ذاتها لهذا الفن أو ذاك .

إن المثل والأهداف التي توحى إلى الفنان وتحركه ، وتتخلل نفسه ليست مثلاً مجردة ، ولا هي تجارب معلقة في الفراغ ، وإنما يستملها الفنان مما يدور حوله من وقائع ، وأحداث ، ومن تجارب ، وخبرات تتعلق بروحه وبوطنها . وبغزى وجودها - فالقاصيدة كما يقول « رينيه ويلك » ، و « أوستين | وارين » في كتابهما « نظرية الأدب » : « ليست تجربة مفردة ، أو مجموعة من التجارب ، وإنما هي سبب بالقوة لتجارب عدة .. بمعنى أنها مبنى من نماذج

(٥٥) مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ٧١ .

يدرك على نحو عم كلي من تجارب حقيقية « . هذا ، إلى جانب أنها شيء فذ متفرد بذاته »^(٥٦) .

لذلك فمسألة وجود جمال مطلق مستقل عن وجود الإنسان ، وما حوله ، إنما هي جدل ميتافيزيقي شأنه شأن أى بحث غيبي ميتافيزيقي ، لا دليل على وجوده ، أو على عدمه ، ولكننا نستطيع أن نقول في مقابل ذلك ، هناك رؤى جمالية تختفي وتجم وراء الأشياء ، لا يحس بها إلا الفنان الذى يقدر وحده على إقامة العلاقات بين الأشياء المتناقضة ، ومعرفة أوجه الشبه بينها ، وإن هذه الرؤى تمثل الوجه الآخر الذى يخفى على الرجل العادى في مقابل الوجه المعائن أو المعروف عن الأشياء .

ثم إن استطيحا الإدراك الحسى وانفعال الإنسان إزاء الشيء الجميل لا يكفى وحده مقياساً لوجود الجمال ، فإلى جانب الصفات الجمالية التى تتحد وجود الجمال فى الموضوع للتأمل ، وإلى جانب الذات التأملية يوجد طرف ثالث ، هو تلك المعايير التى اهتدى إليها الفكر مع امتداد الخبرة ، وعمقها خاضعة للنزوق الخاص ، لا للنزوق العام « الشعبى » ، وبتلك المعايير تستقيم الأحكام الجمالية ، وتزرى مع رؤية كل جيل ، وامتداد كل زمان ، وحينئذ لا تهر القيم الجمالية بمجرد لغة عابرة ، أو حكم سريع ، أو انطباع خاطف غير لافت للقيم الحقيقية بسبب منفعة مؤقتة ، أو ذوق سقيم .

وما استدر كناه ليس بعيدا عن الواقع ، فمن الكتاب المحدثين فى علم الجمال من لم يجدوا أى حرج فى القول : بأن الوظائف النفسية للعمل الفنى ، لا تكاد تفصل عن وظائفه الجمالية ، إنه عالم الجمال الفرنسى « اتين سورير »

Sorio فى كتابه « مستقبل الاستطيحا » ، إذ قال :

« ليس فى وسعنا أن نقصر وظيفة الفن على إنتاج الجمال »^(٥٧) .

(٥٦) وليام فان نوكونور : النقد الأدبى - ترجمة صلاح أحمد إبراهيم ص ٢٥٥ مع ملاحظة أن « ربه وملك » ، و « أوستين ولرين » من المؤمنين بالنظرة المخطلة للمذهب الفن للفن
(٥٧) انظر مشكلة الفن : ص ١٥

وإن ما قلناه ليس مناقضاً لرأى « شيلي » Shelley إلى « أن الوظائف النفسية ، والأخلاقية خاصة ، ما هي إلا الحياة الفكرية في أسمى وأدق معانيها ، وحياة الفكر ونشاطه يكمنان في قوة خياله ، التي يغذيها الشعر ، وفي الشعر يعيش المرء في عالم يشته فيه إحساسنا بأن لكل شيء غرضاً ، وأن للحادثة قوة خلقية أى إن للعالم مغزى مباشراً خاصاً به من غير إشارة إلى أى قاعدة أو قانون خارج عنه مفروض عليه » (٥٨) .

ولنستمع إلى « روستريفور هاملتون » Hamilton مناقشاً هذه القضية ، إذ قال : إن الناحية الموضوعية من التجربة شيء يتميز كل التميز عن الفكرة التي تقول : إن الجمال يوجد خارجاً عنا ، لذلك حق للدكتور « سانتيانا » - أن يقول : « إن الجمال عنصر انفعالي أى لذة من لذاتنا ، ومع ذلك فنحن نعدّه صفة في الأشياء » (٥٩) .

وعلى هذا يرى « سانتيانا » ، أن هذا التحويل من « الذات » إلى « الموضوع » هو ما يميز اللذة الجمالية ، ويفردها ، ولعل هذه الموضوعية تتضمن تجربة هي كل مركب تنظم بحيث إن الذات تقنع بأن تفقد نفسها فيه : إنه كل متحد ، أكدت جميع المدارس المختلفة في نظرية الجمال ما فيه من تنسيق بديع مهما اختلفت فيما بينها في تفسير هذا التنسيق ، ويقول « مورون » Moron في كتابه علم الجمال ، وعلم النفس ص (٤٤) : « إن التنسيق الجمالي يولد لذة عقلية خالصة » (٦٠) .

ويضيف « هاملتون » قائلاً : لا شك أن عملية تنسيق الفنان لمادته هي في بعض أجزائها عملية فكرية ، وأنه يصبحها لذة عقلية ، ولكن التنسيق الناتج عنها ، أو عملية تحقق التنسيق التي يجب أن تكون مصبّر لذة أكبر له ، ينتشر

(٥٨) أبركروسي : قواعد النقد الأدبي : ترجمة محمد عوض محمد ص ١٥٧ .

(٥٩) انظر لجورج سانتيانا : الإحساس بالجمال : ترجمة د . مصطفى بدوي ص ٣٧ وانظر لهاملتون

الشعر والتأمل : ترجمة د . مصطفى بدوي ص ١٢٧ .

(٦٠) انظر المرجعين السابقين .

في جميع عناصر التجربة من حساسية وانفعال وذاكرة ، وما إليها ، وتحقيق التنسيق اليديع في الشيء هو من ضرورات الحياة الأولية ، ولا يوجد مبدأ أكثر اطراداً من هذا المبدأ ، وفي ميدان التجربة الواعية يؤلف تنسيق ملكاتنا وتنظيمها ، وتنظيمها جزءاً كبيراً من المتعة التي نَجدها في الفن ، وفي الشعر نجد جزءاً كبيراً من أعمق طبقات إشباعنا العاطفي^(٦١) .

إن مقياس اللذة في الفن غير قادر على تقويم العمل الفني ، فاللذة في الأصل ليست شيئاً يطلب لذاته ، فهي نشاط ناجح لدوافعنا ، فليس الشيء اللذيذ هو الذي ينتج اللذة ، أو الشيء غير اللذيذ هو الذي ينتج الألم ، فالإحساس بطعم العلقم مثلاً يولد امتعاضاً ، والإحساس بطعم السكر يولد رضى وارتياحاً ، ولكن هذا الشعور بالامتعاض والارتياح ليس موجوداً في ذات الشيء ، بل هو في طبيعة تأثرنا به بوساطة الجهاز العصبي ، والدليل على ذلك هو اختلاف الأفراد في تأثرهم بطعم الخمر مثلاً ، فمننا من بعده كربها يثير الاشتزاز ، ومننا من يجده نهاية اللذة بينما تمتع نفسه بطعم الشراب الحلو الذي يستسيغه آخرون ، أى أن اللذة ليست شيئاً يطلب لذاته ، وإنما اللذة (نتيجة) نجاح نشاط ما في تحقيق أغراضه .

لذلك ، نلاحظ فرقاً بين الإحساس (Sense) ، والشعور به (Sensation) فالإحساس هو إدراكنا البسيط للمؤثر كطعم الأشياء ، حلوة أو مرة ، أما الشعور فهو ما يقترن بالإحساس من رضى أو نفور ، وليس من شرط في هذه الحالة أن تكون المראה مثلاً مصدر تقزز ورفض وألم .. وقياس الأشياء على أساس أن القيم هو اللذيذ ، والردى هو المؤلم ، مقياس جمالي خاطئ ، لذلك كان مبدأ اللذة في الفن غير قادر على تقويم العمل ، إذ إننا ينبغي أن نفهم العمل في حد ذاته ، والتجربة التي دفعت إليه وغير ذلك ، ومن هنا تنتج اللذة ، أما إذا وضعنا بآدى ذى بدء اللذة نصب أعيننا ، فإننا قد نخطئ الوصول إلى هذا

(٦١) هاملتون (روستريخور) : الشعر والتأمل - ترجمة د . مصطفى موى ١٢٦ - ١٢٨

التحقيق نفسه ، وحيث نولى ظهورنا للعمل الفنى دون أن نقبل عليه^(٦٦) .

ويترتب على ذلك قولنا : إن غاية العمل الفنى ليست إثارة لذة الحواس وحدها بل لإرضاء الخيال عن طريق الأداة الحسية ، وهذا يعنى أننا فى التجربة أو فى الخبرة الجمالية نضيف إلى العمل الفنى المحسوس جانباً مصلره قدراتنا الخيالية ، وهذا هو الجانب الذاتى المكمل للجانب الموضوعى المستمد من عناصر العمل الفنى نفسه ، أما أن تقتصر على مجرد تلقى العناصر الحسية المستمدة من العمل الفنى وحدها بغير قسرة منا على إضافة استجابة خيالية ، فإن التجربة الجمالية لا تتم « إن العنصر الذى يحقق الوجدان الجمالى عند الإنسان مستمد من تأمل الصورة فى العمل الفنى ، إنها الصورة المعبرة ، كما يقول « كليف بل »^(٦٧) .

أما المفكر الذى رفض لأول مرة أن يدخل مفهوم « الجمال » أو « مفهوم اللذة » فى تعريف الفن ، فيما ذهب إليه الدكتور زكريا إبراهيم ، فهو الروائى الروسى المعروف تولوستوى (Tolostoy) ، إذ قرر فى كتابه « ما الفن ؟ » أن الفلاسفة الذين دأبوا على تعريف النشاط الفنى بالرجوع إلى مفاهيم (الجمال) و (اللذة) ، والمتعة ، واللعب ، وفيض الطاقة .. وما إلى ذلك ، قد جانبهم الصواب فى فهم وظيفة الفن ، إن فهم الفن هو أحد وسائل الاتصال بين الناس ، والفنان ينقل عواطفه للآخرين بوساطة الفن ، لذلك فالفن الحقيقى فى نظر « تولوستوى » هو ذلك الإنتاج الصادق الذى يحو كل فاصل بين صاحبه ، وبين الإنسان ، الذى يوجه إليه ، لذلك كان محك صدق العمل عند « تولوستوى » إنما يكمن فى مدى انتشاره عن طريق (العلوى) ، وكلما كانت العلوى أقوى كان الفن أصدق (بوصفه فناً) بغض النظر عن مضمونه أو

(٦٦) انظر موضوع (اللذة) بالتفصيل فى كتاب « طبيعة الفن ومسؤولية الفنان » للدكتور محمد

النوبسى - الطبيعة الثانية ص ٤٤ .

(٦٧) د . أميرة حلمى مطر : مفتحة فى علم الجمال : ص ٣٨ ، وانظر ص ٣٠ « وكليف بل » يتكجج إلى فلسفته الجمالية على « كاتط » وآرائه الجمالية .

عن قيمة العواطف التي ينقلها ، ودرجة العمدوى الفنية تتوقف على شروط
ثلاثة :

أولها : الأصالة ، أو الفردية ، أو الجدة في الشعور والعواطف المعبر عنها ،
ويبحث تكون غريبة . وثانيها : درجة الوضوح في التعبير عن هذه العواطف .
وثالثها : إخلاص الفنان ، أو شدة العواطف التي يعبر عنها مما يجعل تأثيره أكبر
بالشعور الذي يحاول نقله .

ثم يضيف « تولوستوى » قائلا : إن العمدوى هي الطابع المميز للفن ،
ودرجةها هي المقياس الوحيد لقيمة الفن وجماله^(٦٤) . وهو ما يسمى باستطبيقا
المشاركة « الوجدانية » .

غير أن « تولوستوى » لم يفتن - كما يقول الدكتور زكريا إبراهيم ، إلى أن
تأثر الأفراد بالعمل الفني يختلف من فرد إلى آخر ، بدليل أننا نجد أفراداً
يتحمسون لبعض الأعمال الفنية ، في حين يعجز غيرهم عن تمييز ما فيها من
عناصر وجدانية أو عاطفية ، ثم كيف يتبين لنا أن نعرف حيناً نكون بصدد
لوحه ، أو قصيدة ، ما إذا كانت العواطف التي تثيرها في نفس المتفرج تلك
الأعمال الفنية مشابهة للعواطف التي استشعرها الفنان نفسه ؟ وهل استشعر
الفنان حقاً تلك الأحاسيس ، أما أنه عبر عما يخالف إحساسه هو وقت إبداعه
عمله ؟ ، إذ إن قدرة الفنان الكبير إنما تكون في استطاعته خلق إنتاج لا يتقيد
بظروفه الذاتية الجزئية ، ولا تربطه بمشاعره المتغيرة أية علاقة سببية .

ألا تدلنا التجربة على أن الفن « ليس تعبيراً عن انفعالات الفنان بقدر ما هو
براعة خاصة في إثارة مثل هذه الانفعالات لدى الآخرين عن طريق بعض
الوسائل المصطنعة المحكمة ، أو باستعمال وسائل فنية قد يتدعها الفنان لهذا
الغرض ؟ - حقاً إن انفعالات الفنان الخاصة قد تجد منفذاً إلى أعماله الفنية ،
ولكن كثيراً من علماء الجمال ، قد أوضحوا لنا أنه لا يكفي أن يكون الفنان

(٦٤) مشكلة الفن : ص ١٧ ، ١٨ . وانظر للدكتور محمد النوى كتابه : طبيعة الفن ومسؤولية
الفنان ص ٦٣ وللدكتور فؤاد زكريا كتابه : آراء نقدية في مشكلات الفكر والنقد ص ٢٨٤/٢٨٥ .

مشبوب العاطفة حتى تحيى أعماله الفنية عامرة بالشخصية ، والأصالة ،
والجلدة فليس الفن مجرد عاطفة ، أو انفعال ، بل هو صنعة ، وأداء ،
ومهارة «^(٦٥) .

يتبع ذلك أن دعوى غرابة الشعور ، وخصوصيته غير صحيحة ، فكم
نشعر بالسأم والملل وعدم التعاطف لآراء شخص يحكى تجربة خاصة شديدة
الفردية ، وصحيح أن بعض التجارب الغريبة تستمد قدرتها وقيمتها من
غرابتها ، ولكن كثيرا منها غير جذاب ومنفر فضلاً عن أن الغرابة قد تصل إلى
حد لا يمكن فيه نقلها إلى الآخرين ، « إنما تنجح التجربة في الانتقال حين
تخاطب مصالحنا المشتركة ، فتكون برغم غرابتها داخلية في المحيط المعهود
للشعائر البشرية ، أما إذا كانت ناشئة عن شلوذ صاحبها أو مرضه ، أو غرابة
أطواره ، فإنها لا تهتما »^(٦٦) .

أما ما يقوله « تولوستوى » Leo Tolstoy عن مسألة الوضوح ، فهو
صحيح ، إذ إن مشكلة التوصيل أو العدوى كامنة في كيفية تمام أو تحقق هذا
الوضوح . « وهو يتحقق باعتقاد الفنان على تجارب مشتركة وتنظيمه لها بحيث
يستبقى جوهرها وينفى عرضها »^(٦٧) .

وأما عن إخلاص الفنان ، فكيف يكون الحكم عليه ؟ ، وإذا كان
« تولوستوى » يعرف إخلاص الفنان بأنه مبلغ عمق انفعاله بالتجربة ، فإن هذا غير
كاف لإمكان توصيلها ، فعنف التجارب التي تهزنا هزاً ، لا يكفى عنفها هذا
لتصل إلينا ، وربما كان هذا العنف زائداً من صعوبة التوصيل ، « ليس المهم هو
العنف في حد ذاته ، بل قدرة الفنان على أن يفهم تجربته فهماً كاملاً ، يحيط بها
إحاطة شاملة ، ويمتزج بها بكل روجه ، وجميع عقله حتى يتمكن من استدعاء

(٦٥) انظر للمراجع الثلاثة السابقة .

(٦٦) د . محمد النوبى : طيمة الفن ومستولية الفنان (ط ٢) ص ٦٤/٦٣ وانظر النقد الأدبي

لريتشاردز - ترجمة د . مصطفى بدوى .

(٦٧) السابق ص ٦٤/٦٣ .

جميع دوافعها الراحية ، والباطنة ، هذا الكمال والشمول هو الشرط الأعظم لإحداث التوصيل ، وهو أيضا أنثر الشروط وأصعبها تحققاً «^(٦٨)» .

ولعل أرى طرفا من هذا فيما قصد إليه المثال الفرنسي « رودان » ، إذ قال :

« حقا إن الفن عاطفة ، ولكن بدون علم الأحجام ، والنسب ، والألوان ، وبدون المهارة اليدوية ، لا بد من أن تظل العاطفة القوية الجياشة عاجزة خائرة مشلولة . لذلك فلا بد من أن نعود إلى المعنى القديم للفن بوصفه ضرباً من المهارة التقنية^(٦٩)» .

لذلك فلا داعي لأن نحرص على الربط بين الفن والعاطفة لتحقيق شرط العنوى الوجدانية ، إذ إن الفن ليس في صميم عاطفة ، أو حالة وجدانية وحسب ، بل إننا يمكن أن نوسع من معنى الفن فنقول :

« إنه أسلوب خاص في نقل تجربتنا الفردية ، والاجتماعية إلى الآخرين ، بما في ذلك إدراكنا ، وميولنا ، وعاداتنا ، ومفاهيمنا ، وإرادتنا ، ومعتقداتنا ، وكل ما يندرج تحت مفهوم « التراث الحضارى » بصفة عامة ، فالانفعال ، والعاطفة في الواقع ليسا إلا مظهرين من مظاهر التجربة الفنية الجمالية ، وليس ما يوجب استبعاد كل عنصر فكري من دائرة الفن » لذلك نرانا مضطرين إلى أن نقول مع « رودان » فيما ذكره الدكتور زكريا ابراهيم :

« إن الفن هو التأمل ، هو المتعة ، متعة العقل الذى ينفذ إلى صميم الطبيعة ويستكشف ما فيها من عقل يبحث فيها الحياة ، هو فرحة الذكاء البشرى حين ينفذ بأبصاره إلى أعماق الكون ، لكي يعيد خلقه ، مرسلأ عليه أعضاء من الشعور ، الفن هو أسمى رسالة للإنسان ، لأنه مظهر لنشاط الفكر الذى يحاول أن يتفهم العالم ، وأن يعيننا نحن بدورنا على أن نفهمه »^(٧٠) .

(٦٨) السابق ص ٦٣/٦٤ .

(٦٩) انظر مشكلة الفن : ص ١٨

(٧٠) مشكلة الفن : ص ١٩

واستناداً على ذلك يمكننا فهم وظيفة الخيال في الفن ، كما فهمها « روبرت جورج كولنجود » إذ رأى أن الخيال لا يخرج عن كونه صورة للتجربة ، تعمل على تقديم الحقيقى ، وغير الحقيقى ، فى خليط ، أو مزاج غير محدد المعالم ، ويقوم الفهم بعد ذلك ، من خلال العمل الفنى ، على ترسيب الحقيقة منه أو بلورتها^(٧١)

هذا - وما يجدر التنويه إليه أن « تولوستوى » بهذا المنهج ، لم يرد من الشعر الحقيقة العملية ، بل إنه أراد الحقيقة المثالية الموضوعية فى صيغة تحمل كل معالم الزمن ، فضلاً عما لها من قوة مشروعة تتجاوز الزمن وتعبه ، وهى تحافظ على كل الاهتمامات العليا للتجربة الإنسانية^(٧٢) .

وهذا الكلام ليس بعيداً عما قلناه ، ومعناه أن الفنان الناجح عند « تولوستوى » هو القادر على نقل إحساسه إلى المتلقى ، إذ إن توصيل الإحساس هو الهدف الأول والأخير من الفن .. وعلى ذلك فليس هناك شيء خارجى يسمى الجمال يصوره الفن ، ولا علاقة للفن بالواقع المباشر ، فالرسم مثلاً طبقاً لهذا المفهوم يصور لنا ما أحسّه من التماذج ، ولا يصور التماذج نفسها ، إنه يمس الحقائق المثالية فحسب ، وتصوير الأديب للشجاع لا يعنى الشجاع فى حد ذاته بوصفه حقيقة واقعية ، وإنما يصور الشجاعة (بوصفها مثلاً) مصورة ومجسدة فى هذا البطل موضوع فنه ، إنه اتجاه أرسطو نفسه لفهم معنى المحاكاة ، فالشاعر لا يصور إلا ما ينبغي أن يكون ، أى ما ينبغي أن يفعل أو يحسّ فى إطار من الإبداع الفنى القائم على التأمل العميق القادر على إخراج شيء جديد .

وخلاصة القول مما يمكن أن نؤكد أنه العمل يؤثر فى حاستنا الجمالية تأثيراً عاماً دون تحديد لاتجاه هذا التأثير أو كميته ، بل إن للعمل الفنى قدرة على أن يؤثر فى كل شخص على نحو مختلف ، ومع ذلك يظل الجميع رغم

(٧١) روبرت جورج كولنجود انظر مبادئ الفن ، ترجمة د . أحمد حمدي .

(٧٢) إيفيليو كاكين : هل المنهج العمل ضيق المجال ؟ ترجمة الدكتور محمود الربيعي ضمن مقالات

كتابه « حاضر النقد الأدبى » ص ١٢٢

اختلاف طريقة تأثر كل منهم ، واختلاف طرقهم جميعا عن طريقة تأثر الفنان نفسه ، يظلون يشعرون بأنه عمل له قيمته^(٧٣)، لخاصة إذا كان العمل يضيف لنا تجربة أو يعمق من أخرى ، فيعلمنا شيئا جديداً عن طريق المتعة ، والإحساس به .

لذلك كله فإن الحكم الجمالى الذى مرجعه إلى مشاركتنا الوجدانية ، أو اتحادنا الفنى مع الأثر لا يعد حكما موضوعيا ، وإنما هو حكم ذاتى بحت ، والمثيرات الذاتية للمشاركة الوجدانية التى ترتبط بالحالة النفسية للمتلقي تقع خارج ميدان الجمال الموضوعى الذى يصدق عند كل الناس فى كل زمان .

« ولا شك أن قدرأ كبيراً من النقد الأدبى يقوم على أساس العدوى أو المشاركة الوجدانية ، ومن أجل ذلك فإن هذا النقد لا يعد نقدا جماليا بالمعنى الدقيق ، لأنه لا ينصب على الشيء الذى هو موضوع الحكم بقدر ما يصور حالة الناقد الخاصة »^(٧٤) .

• • • • •

(٧٣) الدكتور فراد زكريا : آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة ص ٢٨٥

(٧٤) الأسس الجمالية (ط ٢) ص ١١١

ومن أهم من شاركوا « كانط » آراءه نفسها ، الشاعر الفرنسي « مالارميه » Mallarmé - ١٨٤٢ - ١٨٩٨ - ، فالشاعر عنده معنى لنفسه ، وليس للآخرين الذين هم أحرار أن يستمعوا إليه أو - لا ، أى إن الفن من منظوره مستقل عن أية غاية عملية تكون هدفا له ، إنه يريد أن يصل إلى المعنى المحض للأشياء ، والكشف عن القوانين الخفية للطبيعة والوجود عن طريق الإيحاء بها ، وإن هذا المعنى المحض هو الجمال المثالي عنده أو الفكرة المطلقة عن الشيء^(٧٥) .

إلا أننا نجد « شارل بودلير » (١٨٢١ - ١٨٦٧) أكثر اعتدالاً من موقف « مالارميه » ، إذ إن بودلير يرفض أية غاية خلقية أو نفعية تفرض على العمل الفنى من خارجه ، فالأخلاق كما يقول « بودلير » نفسه : « لا تدخل الفن بوصفها غاية ، وإنما تخرج فيه كامتزاجها بالحياة نفسها ، إننا لا نريد وعظاً في الفن يتخذ لهجة الأدعياء ، فيفسد أجمل القطع الفنية ، لكننا نريد وعظاً ملهما يناسب بلطف ، وينسل خفية في المادة الشعرية ، فالشاعر مرشد بغير علمه بفيض طبيعته السمحة »^(٧٦) .

معنى هذا أن « بودلير » يؤمن بالصلة الوثيقة بين الفنان والواقع ، أو بين الذات والموضوع ، إذ إنه لم يبلغ الواقع إلغاءً تاماً ، بل إنه يقيسه بمقياس الذات بعد الالتحام به ، يقول :

« إنكم لتعلمون أنى لم أعتبر الأدب والفنون على الإطلاق ، إلا على أنها ذات هدف غريب عن الأخلاق ، إذ يكفي من جمال التصوير ، والأسلوب وإنى لأعلم أنه في الأجواء الأثرية للشعر لا يمكن « للمشر » أن يوجد أكثر مما يوجد « الخمر » ، وأن اللغة البائسة للحزن والكفر ، قد تحلل انبعاث استجابات أخلاقية ، كما تنتهى زندقة الكافر إلى تأكيد الدين^(٧٧) .

(٧٥) انظر « لانسون » في « تاريخ الأدب الفرنسي » - ترجمة الدكتور عمود قاسم ج ٢ / ٤٦٦

(٧٦) نقلاً عن روبرت غريب : النقد الجمال ٦٥ .

(٧٧) انظر علم الجمال لويسمان : ١١٩/١١٨ .

وقد حاول « شارل لالو » في مؤلفه : « الفن والأخلاق » (L'art et la Moral) أن يوضح صعوبة الوصول إلى حل كامل في هذه الحرب القائمة بين الزهاد ، وعباد الجمال ، « فالفن إذ يترغ بين سيطرة الجمال ، وانتصار الخير ، قد يوضع تارة في خدمة الأخلاق ، وقد يعلو تارة أخرى على كل شيء ، وقد يشارك في بعض الأحيان في اتصال صوفى ، أو قد يلقي بالرجس أحيانا أخرى على الأخلاق » . وانتهى « لالو » إلى حل فيه مهادنة ، إذ استطاع أن يبين في حدود إطار تخليطى لنظرية عامة في القيم أن الإنسان ، ذلك الحيوان المشغول بالملطق ، قد وقع في مأزق ، صارت القيمة المطلقة فيه مستحيلة ، ذلك لأن مشكلة الفن والأخلاق في حقيقة الأمر مشكلة زائفة في رأى « لالو » (٧٨) .

معنى ذلك أن « شارل لالو » يحاول التوفيق بين هاتين النزعتين معترفاً بنسبية المعايير والأحكام ، ومؤكداً أن المعايير الجمالية لا بد أن تتلقى عبر التاريخ بالمعايير الأخلاقية ، وإذا كان الإنسان شغوفاً بالملطق بوصفه ميتافيزيقى الطبع ، إلا أنه ولوع بالقيم في الوقت ذاته ، « ولما عجز الإنسان في مضمار الفن عن الاهتمام إلى الجمال المطلق ، فقد راح يخلط بين (الخير) و (الجمال) أملأ في العصور على دعامة أخلاقية قوية يقيم عليها الجمال » وهكذا ذهب بعض الأفلاطونيين إلى أن « الجمال هو بهاء الخير ، وأن الأخلاق هي جمال الماديات ومن أكلوا الصلة بين الجمال والأخلاق الناقد والفيلسوف الإيطالى « بندتو كروتشيه » (Croce) ، « ومترلنك Maeterlinck » ، وكان ثمة علاقة صوفية أو شبه صوفية بين الجمال والخير (٧٩) .

ولقد كان « تولوستوى » فيما ذهب إليه « شارل لالو » (Lallo) يدين شتى الأعمال الفنية التى تدعو إلى الانحراف الخلقى ، أو تشجع على الاستخفاف بالدين (٨٠) .

(٧٨) هوبسمان : علم الجمال ١١٩ .

(٧٩) انظر مشكلة الفن : ص ٢١٢ .

(٨٠) السابق : ص ٢١٣ .

وعلى هذا يكون الفن الجميل محتوى للوحدة العميقة المتشابكة بين هذه الحدود جميعاً ، الحياة ، والأخلاق ، والمجتمع ، والفن ، والدين ، بحيث لا نستطيع التمييز بينها وبين شكل العمل الخالص .

ونعود فنقول فيما يتصل بالفن والأخلاق ، فضلاً عما قلناه فى أثناء حديثنا عن جهد أرسطو فى تأصيل مفهوم قوى للجمال ، نقول :١

إن الشعر قادر على تحقيق الإصلاح الخلقى بطريقة غير الطريقة التى يهجها علم الأخلاق ، الذى يحدد المقاييس ، ويضع النظم ، ويضرب الأمثلة فى الحياة الاجتماعية والمنزلية مما يمنع الناس من أن يكره بعضهم بعضاً ويحتقر أحدهم الآخر ، ويرتكبوا جرائم الاضطهاد والانحراف .

إلا أن الشعر ذو طريقة أكثر سموا وروحانية ، فهو يوقظ العقل نفسه ويوسعه ليقبل ألوف الأفكار الجديدة التى لم يسبق ضمها وجمعها ، وهو يقوى العواطف ويطهرها ، ويوسع الخيال ، وينمى الروح مما يوسع محيط الحساسية الإنسانية ويهئ المرء بهذه الحساسية إلى أن يكون أقرب إلى الفضيلة منه إلى أى شئ آخر .

وإذا كان « هوراس » قد قال باحتراس : إن الشعراء إما يريئون أن يعلموا ، أو يريئون الجمع بين المتعة والفائدة .

وإذا كان « بوالو » قد حدد وظيفة الشعر بأنه يجمع بين الاسم المفيد والمتع اللذيذ .

وإذا كان « دريدان » قد قلّم المتعة فى الشعر على الفائدة التعليمية والأخلاقية ، لأن الشعر لا يفيد من وجهة نظره إلا من خلال إمتاعه^(٨١) .

إلا أن هؤلاء جميعاً بما فيهم « شلى » الذى لم يقبل اتهام الشعر بأنه مناف للفضيلة ، لأن ذلك قائم على إساءة فهم الطريقة التى يحقق بها الشعر الإصلاح

(٨١) طيبة الفن ومسئولية الفنان للدكتور محمد التويجى ص ٤٢/٤٣ .

الخلقى للإنسان ، لأن الشعر لا يتبع طريقة علم الأخلاق^(٨٢) .

نقول : إلا أن هؤلاء جميعاً لم يحددوا طبيعة المتعة أو طبيعة الفائدة ، ولكن ما يمكن القول به : « إن الفن في صورته العليا لا يمكن تحديده وظيفته في أى من هاتين الفئتين ، المتعة ، أو الفائدة بالمعنى المتداول لهذين التعبيرين ، فإن الشاعر الذى يثيرها بالفن والتجارب التى ينقلها أكبر عمقاً وتعقداً ، وسعة ، وشمولاً ، واستيفاءً ، هى تجارب تقوم على التوازن بين دوافع متعارضة ، من الشفقة والرعب والفرح واليأس ، لا يمكن أن نشرحها بهذا الشرح البسيط بأنها متعة أو أنها مفيدة لذلك .. ما أشد قصور النظريات التى تفسر الفن بتفسير المتعة وحدها ، إذ إن المتعة ليست إلا جانباً واحداً وحالة عارضة من الحالات المتعاقبة التى تكوّن الإرضاء العميق الذى يحققه لنا الفن ، ولكن يجب ألا تتجاوز حدودها فتطغى على أرض ليست لها فيها حقوق »^(٨٣) .

وإذا ذهبنا إلى شاعر مثل (سدى) Sedgley ، وجدناه يصر على أهمية الأسلوب الجوى العاطفى فى الشعر ، القادر على « التعليم » و « الإثارة » ، أو « الحفز » أو « الإغراء » - على حد تعبيره ، كما أن العاطفة ليست من مستلزمات الشيطان كما كان يذهب « أفلاطون » . - بل يمكن اصطناعها لغرس الفضيلة ، ثم إن ما يخلقه الشاعر فى نظره - ولو كان مبايناً للحياة الواقعية هو من الناحية الأخلاقية خير من هذه الحياة ، ومصور بطريقة تفرى القارئ . بمحاولة تحقيقه فى الوجود ، رغم أن ذلك يتحقق على حساب استقلال الشعر - وعلى الرغم من وعى « سدى » بعدم استقلال الشعر بهذا المفهوم ، إلا أنه يضحى بهذا الاستقلال فى سبيل غاية الشعر الأخلاقية ، فالشاعر عنده مصور ما يجب أن يكون بالمعنى الأخلاقى الصرف . والعالم الذى يخلقه الشاعر فى نظر « سدى » أكثر تطهيراً من العالم الحقيقى ، إذ إن الشاعر يقود أولئك الذين يستشرفونه إلى اتباع الفضيلة ومجانبة الرذيلة .

(٨٢) السابق : ٤٣/٤٢ .

(٨٣) طبيعة الفن ومسؤولية الفنان ص ٤٣

ويعنى آخر : إن العالم الذى يخلقه الشاعر ، ليس محاكاة قط للعالم الحقيقى ولكنه صورة مهذبة له ، معروضة بطريقة مقنعة ، حتى إن القارئ ليتبنى محاكاتها ، فقد يصور الشاعر عالماً تنتصر فيه الفضيلة دوماً ، وتماقب الرذيلة فيه أبداً ، وقد يصور عالماً يبدو فيه الشر مجلبياً بالقبح ، سواء انتصر أم لم ينتصر ، مما يدعو القارئ إلى تجنبه فى المستقبل ، « فالملهاة » هى محاكاة للأخطاء الشائعة فى حياتنا ، والكاتب يعرضها فى صورة تستدعى أشد أنواع الاحتقار ، حتى إن المشاهد لا يمكن أن يرضى أن يكون على تلك الصورة «^(٨٤)» .

و « المأساة » - « تنكأ الجروح العظيمة ، وتكشف عن الجروح التى تغطيها الأنسجة ، مما يجعل الملوك يخشون أن يكونوا طغاة ، والطغاة يكشفون عن أمرجتهم المتجبرة ، وهى إذ تثير عدوى الدهشة ، والشفقة ، تكشف للناس عن قلب الزمان ، وعن الدعائم الواهية التى تقام عليها السقوف الآتمة »^(٨٥) .

وهكذا يقترب « سدنى » (Sedgley) من « أرسطو طاليس » فى مفهوم « المحاكاة » ، وفى بيان الأثر العلاجى « للمأساة » لكنه يختلف عنه فى تفسيره إياها تفسيراً أخلاقياً صريحاً مؤكداً على المضمون التعليمى والتهديبى المباشر والخالص بما لا يجعل الشعر يودى وظيفته بوصفه فناً . و « سدنى » بهذا التركيز على الجانب التعليمى والأخلاقى يفصل بين شكل العمل ومحتواه ، ولم ينظر إلى الغاية النهائية للشعر بوصفه شيئاً متفرداً ، غايته أكبر بكثير من مجرد التوجيه وإسداء النصح ، إذ لا يمكن أن يحقق المضمون الخالص فيه كل غايته الجمالية ، فالمضمون الشعرى يختلف عن فكرة المضمون الخالص ، سواء أكان خلقاً ، أم تاريخاً ، أم موعظة ، أم سياسة . فهناك كثير من العوامل تشكل المضمون الأولى ، هناك خصائص تعبيرية ، وأسلوبية بنائية ، وصوتية ، وغير ذلك من عناصر الشعر ، مما يساعد على إبراز مضمون شعرى يختلف كل

(٨٤) ديفيد دتش : انظر مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق - ترجمة د. محمد يوسف نجم ص

١٠٨ - ١١٨ .

(٨٥) انظر مناهج النقد الأدبى لديفيد دتش : ص ١٠٨ - ١١٨ .

الاختلاف عن مواد الأولى ، مضمون رامنز موج ، يحتاج إلى جهد خيال وعقل لفهمه واستكناه أبعاده .

و « سدن » بذلك يخالف « أرسطو » الذى نظر للأمر نظره متوازنة فى إطار الربط بين الشكل والمادة ، أو بين « المحدود » و « اللا محدود » معتدا بالصورة الشعرية التى يذوب فيها هذا مع ذاك ، وهو بذلك - أى أرسطو - يوفق بين نظرية « المحاكاة » فى الفن ، والنظرة « التعليمية » بمعنى أن عالم الحقيقة فى نظره ليس هو عالم الواقع المشاهد ، ولكنه عالم الصور والمعانى التى تخفى وراء العمل الفنى ، والذى يقدر الشاعر وحده على اكتشاف رموزه ، ومراميه بخياله ، وعبقريته ، فيحس ، ويعرف ، ويعطف ، وتتأسق دوافعه ، ويوحد ، فيحدث « التطهير » والمتعة من خلال ذلك كله ، ولعل حدوث التطهير ، وهو المحصلة ، أو الانطباع النهائى المرجو من وراء العمل لمثلثون الفن لعله فى حد ذاته الأثر الأخلاقى ، أو التربوى الذى نتعلم من خلاله ، التعاطف ، والمشاركة ، والتناغم ، فننتقل من أخلاق جزئية محدودة ، إلى أخلاق كلية عامة ، فتحيا نفوس الآخرين فى أعماقنا ، كل ذلك عن طريق غير مباشر ، وبأسلوب شعرى غير أسلوب الوعظ الخالص ، والتوجيه المباشر ، وبذلك نعد « أرسطو » من المؤمنين بمهمة الفن الخلقية فى إطار نظرية المحاكاة ، ولكنها ليست مهمة رجل الأخلاق بصراحة ، ولا بلغة المصطلحات الأخلاقية المجردة ، إنها مهمة لا تظهر إلا مشعة من خلال حركة الفن الزاخرة بالكثير ، والقادرة على إشاعة قدر كبير من الذكاء والتسامح ، وسعة النظرة بين الناس ، مما يوسع بدوره محيط الحساسية الإنسانية ، ويرق بالنفوس .

وإذا عدنا إلى « شيللى » - Shelley - ، لنقارن مذهبه بمذهب « سدن » - Sidney - ، لوجدنا « شيللى » ينظر إلى الموضوع بنظرة أدق ، فالشاعر لديه لا يقدم صورة صريحة ناطقة للأخلاق ، بل إنه يساعد على تحقيق الخير الأخلاقى بتقويته الخيال ، والخيال يقود إلى التعاطف ، والتعاطف وسيلة إلى الخير الأخلاقى^(٨٦) .

(٨٦) ديفيد دتش : متاحف النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ص ١٨٨/١٨٩ .

ومن يرون رؤية « شيلي » الناقد الأمريكي « سينجارن » (Joel Spingarn - إذ يقول : لقد قضينا على كل حكم أخلاق مسلط على الفن من حيث هو فن .. فليست وظيفة الشعر الكامنة أن يتنافح في سبيل أية قضية أخلاقية أو اجتماعية ، ويمارض (Spingarn) التفرقة التي جاء بها الأستاذ « ايرفينج بايت » (Irving Babbitt) بين ما يسميه « بالخيال الأخلاق » ، وما يسميه « بالخيال الغنائى » ، الأول يوجد في روائع الفن ، والثاني يوجد في التاج العادى والتافه ، ويقول « سينجارن » : « إن الخيال - أى خيال - حين يخلق من الفوضى نوعاً من النظام قد يسمى أخلاقياً من حيث إن كل نظام أو فكرة نظام في الكون ، إنما هو نظام أخلاقى ، إنك ترى الضمير الأخلاق خلف كل شخصية ، فهو موجود خلف الخيال الغنائى ، وخلف الخيال الأخلاقى نفسه » (٨٧) .

وجدير بالذكر أن الجمال والخير لا يمكن انفصالهما - كما يقول « سانت توماس » - ولكن من الممكن التمييز بينهما ، فالجمال يقدم إلى قدرتنا على المعرفة شيئاً منظماً فوق الطيب ، ويعلمو عليه ، لهذا فإن ما يكفى لأن يلبى الرغبة يسمى طيباً ، ولكن ذلك الذى يتمتع فهمه يسمى جميلاً (٨٨) .

معنى ذلك أننا إذا تحدثنا عن عمل فنى وحكمنا بأنه جميل لأنه حقق لنا رغبة ، فإننا في هذه الحالة نكون قد حكمنا بأخلاقيته في إطار حكم جمالى « عام » ، وليس في إطار حكم جمالى « فنى » ، ولما كانت الرغبة متفاوتة فيما بيننا تخضع في تحليدها عوامل شتى ، فمن الضروري أن ينشأ التفاوت بين الأفراد حول القيمة الأخلاقية لعمل من الأعمال الفنية ، وتكون أحكامهم في هذه الحال أحكاماً نسبية ، لأنها لا تنصب على السبب وإنما تنصب على السبب أو الأثر (٨٩) .

ولكن لنا أن نتساءل .. هل يرتبط وجود الخير الأخلاق بوجود رغبة

(٨٧) ولم فإن أوكونور : انظر النقد الأمدى (الأدب الأمريكى في نصف قرن) ترجمة صلاح أحمد إبراهيم ص ١٠٠/١٠١ .

(٨٨) (٨٩) بالأسس الجمالية (ط ٢) ص ٩٦ .

متحققة في العمل الفني تعطفنا إليه ، وتجذبنا نحوه ؟؟ . والإجابة تستطيعها من خلال مفهوماتنا السابقة بما عرضناه ، وهي أن الخير الأخلاقي جائم وراء العمل الفني سواء أكانت هناك رغبة متحققة أم لا ، وسواء أكان العمل موضوعه الأخلاق أم كان غير ذلك ، ويكفينا ما قلناه عن مجموعة قصائد أزهار الشر « لبودلير » ، فبرغم ما فيها مما يتنافى مع الأخلاق ، إلا أنها إذا درست جيداً وعرف مغزاها ستسفر عن أخلاقية هائلة ، وتوجيه للسلوك عظيم وعلى هذا يمكننا فهم القول السابق من أن « الجمال والخير لا يمكن انفصالهما ولكن من الممكن التمييز بينهما » .

ولما كانت مهمة الفن ليست أخلاقية بالتحديد فإن الحكم الجمالي الذي يتجه برمته إلى الأخلاق « حكم شعبي » ، وليس حكماً فنياً - على حد تعبير الدكتور عز الدين^(٩٠) ولذلك فإن كل الأحكام التي لا تنصب على جمال الجميل مباشرة يمكن أن نردها إلى فلسفة جمالية عامة لا إلى است تطبيقاً بحتة ، وهذا ما ينطبق على كل الأحكام المعنية بالمسألة الأخلاقية ، والمسألة بطبيعة الحال منسحبة على المتذوق والفنان معاً ، فالفنان الذي ينظر إلى الأخلاق في عمله بعين الاعتبار ، يحقق رغبة ، ولكن تحقيقه هذه الرغبة لا يعنى أنه أنتج شيئاً جميلاً بالضرورة ، إنه أنتج شيئاً ينتمى إلى فلسفة جمالية عامة ، لا إلى فلسفة جمالية فنية بما للكلمة من معنى ، ذلك لأن الفن لا ينتج عن فعل إرادى مقصود « فالإرادة الخيرة التي تخلق رجلاً صالحاً لا تخلق فناناً » .. وإذا كان الفن لا ينتج عن فعل إرادى ، فإنه لا يثبت للمفاضلات الأخلاقية ، فمن الممكن أن يصور الفنان بخياله موقفاً جديراً بالثناء أو الذم الأخلاقى ، ولكن تصويره ، من حيث هو تصوير لا يخضع لواحد منهما^(٩١) .

وهكذا ، وفي إطار بياننا صلة الفن بالأخلاق - في الشعر خاصة - وجدنا من يتطرق بنزعة الجمالية لزاء الموضوع الخالص .. ويرى في وظيفة الموضوع

(٩٠) (٩١) . انظر الأسس الجمالية (ط ٢) ص ٩٦/٩٥



الخالص وظيفة للفن ، وكأننا على النقيض من اتجاه « كانط » الذى آمن بالشكل المحض لا غير وتبعه فى ذلك من ساروا على دربه من أصحاب النزعة الجمالية المتطرفة ، وعلى رأسهم غير ما ذكرنا « شارل بودلير » ، رغم أنه - كما سبق أن قلنا - أكثر اعتدالاً من واحد مثل « مالارميه » و « تيوفيل جوتييه »^(٩٢) ، و « أوسكار وايلد » - فقد كانوا جميعاً على عكس « سدنى » إذ إن الصلة عندهم منبثة بين الفن والأخلاق ، لأن القيم الجمالية تعلو على الخير والشر معاً ، فللفن وجوده المستقل عندهم ، الذى لا شأن له بالدين ، والخلق والآداب العامة ، لأنه - أى الفن - نشاط حر مستقل يصرفنا عن الحياة الواقعية ، وينأى بنا عن مضمار الخير والشر ، ويعلو بنا على شتى المواقفات الاجتماعية^(٩٣) .

ولما كان الفن مصدر انسجام ، وتلاؤم بين عناصر مختلفة ، مما يقيم توازناً بين مختلف نواحي العقل ، بين الوعى واللا وعى ، بين المادة والروح ، مما يجعله مصدر إجماع ، ومنبع خلق وإلهام مؤثر فى النفس مما يزيد فى إجابيته ، لما كان الفن كذلك ، فقد ارتبط الفنان بالطبيعة - عند « كانط » - إذ إن الطبيعة مادة أصلية من موادها يصوغ منها ما هو جميل ، يقول « كانط » : « إن الجمال الطبيعي هو شيء جميل ، وأما الجمال الفنى فإنه تصوير جميل لشيء »^(٩٤) .

ولكن « شارل لالو » يضيف إلى هذه العبارة قوله : « بشرط أن نفهم أن هذا الشيء قد يكون جميلاً أو قبيحاً فى الطبيعة دون أدنى اكتراث »^(٩٥) .

(٩٢) لقد مهدت آراء الشاعر الفرنسى « تيوفيل جوتييه » [١٨١١ - ١٨٢٢] فى موضوعية الفن وعزله عن ظروف واقعه ومشقه واعتباره بنية جمالية فى ذاتها ، مقتدياً بآراء « كانط » ، مهدت الطريق أمام « بودلير » الذى ذهب بعيداً فى هذا الاتجاه ، وقد حرص « جوتييه » فى أشعاره على تكريم عواطفه ، والتمسك بها فى قصائده يقلب فيها الطابع الماه « والرمزى » على الطابع الشخصى .

[راجع النقد الأحدث الحديث ص ٣١١]

(٩٣) انظر مشكلة الفن ص ٢١٣

(٩٤) انظر لمويسمان علم الخيال ص ١٢٩ . وانظر مشكلة الفن ص ٦٢ .

(٩٥) مشكلة الفن / ٦٢ .

والواقع أن الوجه الجميل ، أو المنظر الجميل إذا نقل على القماش بأمانة دون أن يضيف إليه الفنان ، فإنه عندئذ لا يكون جميلاً في فن التصوير ، ولو كان الفن مجرد محاكاة أمينة للطبيعة ، ليس في استطاعتنا أن ننسب إلى الطبيعة جمالاً فنياً يكون هو الأصل في كل إنتاج استعطي ، وإنما لابد أن نعرف بأن « الفن » هو الذي يسمح لنا بأن نحكم على الطبيعة ، وإذا كان بعض علماء الجمال ذهبوا إلى القول بأنه لا تفسر لجمال الفن إلا بالرجوع إلى الفن نفسه ، فذلك لأنهم لاحظوا أن « قيم الجمال هي أولاً قيم صناعية ، وليست قيماً طبيعية وتبعاً لذلك ، فإن مدرسة الفنان ليست هي الطبيعة ، وإنما هي بالأحرى « الصنعة » أو « التكنيك »^(٩٦) .

معنى ذلك أن الطبيعة خالية من التعبير ، وهي لا تكون جميلة إلا إذا أدركناها ، وتلقاها بروح الفنانين ، وجعلناها تمتزج بذواتنا الشاعرة حيثذ فقط نستطيع اكتشاف ما فيها من إبداع وجمال .

ويعنى آخر : لا تكون الطبيعة جميلة ، إلا إذا خرجت عن طبيعتها ، لذلك يذهب المثال الفرنسي « رودان » إلى أن كل ما في الطبيعة إنما يحمل طابعاً أو شخصية في نظر الفنان الكبير ، لأن نظراته الفاحصة النفاذة تخترق الأشياء فتتخذ إلى معانيها الكامنة ، وتستجلى ما خفى من ملولاتها ، وكثيراً ما يكون طابع الشيء المدمج أظهر وأقوى من طابع الشيء الجميل ، لأن الحقيقة الباطنة قد تتجلى في سهولة ويسر على أسرار وجه المريض ، أو قسماط مسحنة خبيثة ، أو في كل ما هو مشوه ذابل أو عليل ، بينما هي قد لا تتجلى بمثل هذه السهولة في القسماط المنظمة ، والأسرار السوية .. ولما كانت قوة الطابع هي الأصل في جمال الفن ، فإننا نلاحظ في كثير من الأحيان أنه كلما زاد قبح الموجود في الطبيعة ، زاد جماله في الفن ، لذلك فليس من قبيح في الفن سوى ما خلا من الطابع أو الشخصية ، أى كل ما تجرد من كل حقيقة خارجية كانت أو

(٩٦) من مقدمة كتاب (في الاستطفا) لشارل لالو - ترجمة د . زكريا إبراهيم : ومشكلة الفن/٦٢

وللى الاتحاد نفسه ذهب هنرى دالacro ، الفيلسوف وعالم النفس الفرنسى

داخلية ، أما بالنسبة لأى فنان خليق بهذا الاسم ، فإن كل ما فى الطبيعة جميل ، لأن عينيه حين تتقبلان بشجاعة كل حقيقة خارجية ، فإنهما عندئذ لا تجدان أدنى صعوبة فى أن تستشفا من خلالها ما يكمن وراءها من حقيقة باطنه^(٩٧) .

وانطلاقاً من هذا التصور يرى الدكتور عز الدين اسماعيل أن الجمال فى الفن كامن فى إخضاع الطبيعة لحركة النفس ، وحاجاتها ، فالشاعر يشكل الطبيعة ، ويتلاعب بمفرداتها ، وبصورها الناجزة ، وفقاً لتصويراته الخاصة ، وهذا هو الطريق الوحيد ، أو الطريق الأصديق فى التعبير عن نفسه ، ويستطرد قائلاً :

« ليس فى هذا الموقف أى تعارض مع النظرية التى تجعل الفن نوعاً من الجهد الذى يبذله الإنسان لكى يحقق التكامل بين نفسه والأشكال الأساسية للعالم الطبيعى ، والإيفاعات الحيوية للحياة ، لأن التكامل لا يكون بالخضوع الكلى للنظام الطبيعى ، ففى هذا الخضوع تضحية كبيرة بالإنسان ، وإنما يتحقق هذا التكامل على نحو أشرف للإنسان فى ذلك الموقف الآخر الذى يستغل فيه الفنان الطبيعة فى التعبير عن نفسه ، وهو فى هذه الحالة ، ومع ما قد يكون من تمرد على كل نظام سابق أو خارجى ، مازال يرتبط بالوجود الطبيعى برابطة التعاطف ، فهو يندمج مع الأشياء وفيها ، ويضفى عليها مشاعره وقد قيل فى هذا المعنى : إن الفنان يلون الأشياء بدمه »^(٩٨) .

إنه الجمال الصادر عن التكامل بين الفنان وعالمه ، وبوساطة هذا التكامل يحاول الفنان أن يصنع من الذائق واقعياً من خلال الصور المحسوسة ، يبدو هذا الواقع الجديداً مغايراً للواقع القبلى المرصود كما قلنا من قبل ، وهنا تلتقى فلسفة الصورة مع التفسير « الشعرى » للمكان ، فنحن نقول : إن الشاعر يستمد فى تشكيله الصورة من عيانات ماثلة فى المكان ، وكأنه بذلك يصنع نسقاً خاصاً للمكان لم يكن له من قبل ، تماماً ، كالنسق الزمانى (الموسيقى) الخاص الذى يصنع به الصورة الصوتية للقصيدة ، فإذا كانت حقيقة المكان - كحقيقة

(٩٧) انظر مشكلة الفن .

(٩٨) الدكتور عز الدين اسماعيل/ الشعر العربى المعاصر (ط ٣) ١٢٧/١٢٦ .

الزمان - نفسية ، وليست واقعية ، كان تشكيل الصورة بالمعنى الذى أوضحناه ، أى من حيث هى نسق للفكرة ، وليس للطبيعة .. فلا غرابة حينما نجد الشاعر فى بعض الأحيان يفتت الأشياء الواقعة فى المكان لكى يفقدها كل تماسكها البنائى المائل لأماننا ، ولا يبقى منها إلا على صفاتها التى تتلون بلون نفسه ودمه كما قلنا^(٩٩) .

لذلك فالطبيعة لا تجمل إلا بما يخلعه عليها الفنان من جمال وفن ، والجمل فى الفن ليس بالضرورة أن يكون جميلاً فى الحياة العادية ، وقد أشار أرسطو إلى هذا فيما عرضناه من قبل ، لذلك فالفنان الذى ينتخب الجمل فى الطبيعة ، فنان غير أصيل ، فالجمال الطبيعي المألوف ليس محكا لصيرورة الفنان المبدع ، وليس دليلاً على ذوق فنى صحيح ، أو إتقرد وإبداع ، إن الفن فى حقيقته ابتعاد عن الواقع ، والطبيعة ، يقل ، أو يزيد وفقاً لمزاج الفنان ، وميول العصر إلا أن التطرف غير محمود ، ولا يستطيع إدراك درجات التطرف إلا من بلغوا ذروة التضج الفنى ، والنوق الرفيع ، لذلك كانت المستحيلات فى الشعر أغلاطاً إلا إذا رفعت قيمة الفن الشعرى - وهذا ما فهمناه من قول أرسطو الذى سبق أن أوردناه : « ينبغي أن يؤثر الشاعر استعمال المستحيل المعقول على استعمال الممكن غير المعقول »^(١٠٠) .

وتقياًساً على هذا المفهوم الأرسطى ، قال « أيفور ريتشاردز » فى عصرنا الحديث : « إن الشيء محتمل الوقوع ، وإن كان غير ممكن أفضل من الشيء الممكن الذى وقوعه غير محتمل »^(١٠١) .

وفى إطار امتزاج الذات بالموضوع ، والفنان بالطبيعة ، يفهم « كانط » « الرمز الأدبى » فهما رائدا ، ومؤدى هذا الفهم - من خلال إرشاداته فى كتابه « نقد العقل » أن الرمز يتزعه الفنان من الواقع ليصبح طبيعة مستقلة فى

(٩٩) الدكتور عز الدين محاسن : الشعر العربى المعاصر ص ١٢٨/١٢٩

(١٠٠) أرسطو الشعر ص ١٤٠

(١٠١) مبادئ النقد الأدبى لريتشاردز . ص ٣٣٩ . وردت العبارة فى موضع آخر

ذاتها ، وليس من علاقة بينه وبين الشيء المادى إلا بالتأنيج^(١٠٧) .

معنى ذلك أن « كانت » لا يشترط التشابه الحسى بين « الرمز » والمرموز إليه ، بل العبرة بالصلة النفسية ، والواقع الوجدانى المتشابه الذى يضمهما ، ويستطيع حسن المتلقى إدراك ذلك بطبيعة الحال ، وفى هذا إيمان برسالة الأديب إذ إنه هو وحده القادر على معرفته أوجه الشبه بين الأشياء مما لا يتوفر لنا فى عالم الحس ، وما تختص به رؤية الأديب وعيقرته ، وبما له من واقع وجدانى ، ثم إن الشعراء ليسوا فى ذلك سواء بأكمل موقفه ، وكشفه الخاص ، هذا فضلا عن أن إدراك أوجه الشبه بين الأشياء المتباعدة ليس بينها رابط مادى واضح ، دليل على وجود الروح الفلسفى عند الشاعر ، بالإضافة إلى قلرة ، وحذى فى الصناعة الشعرية ، أو عمق فى الحساسية النفسية مما يبيى لنا نوعاً من العلم والمعرفة بوساطته وأثناء تعامله مع الأشياء .

وقصارى القول أن للمذهب الرمضى دعامة فلسفية فى فلسفة « كانت » التى تقسح مجالاً لعالم الأفكار ، وتصرح بتعذر معرفة العالم الخارجى عن طريق صورته المنعكسة فىنا ، بمعنى أن الشعر الرمضى ذاتى ، ولكنه ليس ذاتياً فى المعنى الرومانتيكى ، بل فى المعنى الفلسفى ، أى البحث عن الأطواء النفسية المستترة التى لا تقوى على أدائها اللغة فى دلالاتها الوضعية^(١٠٨) ، لذلك لا غرو فى أن نقول : لقد ظهرت قمة تأثير مذهب الفن للفن بوصفه اتجاهًا جمالياً مثالياً فى المذهب الرمضى .

والرمزيون فى هذا كالبرناسيين (أصحاب الفن للفن) ، « لا يحفلون بسواد الشعب ، بل يتوجهون إلى الصفوة ، لا يستسلمون للإلهام كما هو شأن الرومانتيكيين مثلاً ، بل يؤمنون بالصنعة ، والإحكام ، وإخضاع الخواطر الأولى للفكر الفنى قصداً إلى السيطرة إليها عن وعى^(١٠٩) » .

(١٠٢) أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٩

(١٠٣) الدكتور غنىى هلال : الأدب المقارن (ط ٣) ص ٣٩٨/٣٩٩ .

(١٠٤) السابق ص ٣٩٨/٣٩٩ .

والرمزيون في سبيل مذهبهم قد عنوا بتوثيق الصلة بين الشعر والموسيقى التي هي أقوى وسائل الإيحاء - ذلك الذي يعنى الرمز أساساً - ثم إن الموسيقى أقرب إلى الدلالات اللغوية النفسية في سيولة مولدة للإيحاء النفسى ، ولقد تأثر الرمزيون في ذلك بالموسيقى الألمانية (فاجنر) ، [R. Wagner - ١٨١٣ - ١٨٨٣] على أساس أن موسيقاه تتميز بتألفها ، وتقابلها ، وتحولاتها بما يوحى بأكثر المعاني صفاءً وتجريداً ، وتستمد من قوالب الأسطورة ما به تتحول إلى تعبير رمزى^(١٠٥) .

إنه انحاء لاستغلال الموسيقى شعرباً ، أو محاولة من الشعر لاسترداد ما كانت الموسيقى قد « سلبته منه » كما كان من ناحية أخرى رد فعل لتلك الصياغة الرخامية ، والنحت الكلامى الأملس الذى كان هم البرناسيين الأول^(١٠٦) .

لذا أخذ « الرمزيون » في محاكاة موسيقا « فاجنر » بالتركيب الشعرى ذى الطاقة التصويرية والإيحائية ، أملاً في التغلب على ما أسماه « فاليرى » - « فقر المصادر اللغوية »^(١٠٧) .

إن ذلك في حقيقة الأمر إيمان من الرمزيون بوحدة النشاط الجمال فى جوهره رغم تعدد الفنون ، وفى الموسيقى نشوة جمالية متفردة توحى بها ولا تستطيع أن تدل عليها الكلمات .

ومن وسائل الرمزيون في سبيل مذهبهم الإفادة من عملية « تراسل الحواس » ، فتعطى المسموعات ألواناً ، وتصير المشمومات أنفاماً ، وتصبح المراتب عاطرة ، لتوليد إحساسات لا تستطيع اللغة الوضعية توليدها ، ومن رواد هذه الصنعة (آرثر رامبو) Arthur Rimbaud [١٨٥٤ - ١٨٩١] ،

(١٠٥) عن د . محمد قحوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٥٧ .

ورابع الأدب للقرن : (ط ٣) ص ٣٩٩ .

(١٠٦) د . إحسان عباس : فن الشعر ص ٦٥ .

(١٠٧) السابق ص ٦٦ .

و « بودلير » ، وليودلير قصيدة عنوانها تراسل^(١٠٨) .

ولعل إفادة الرمزيين في مفهومهم من عملية « تراسل الحواس » انطلقت من مبدأ أن النفس البشرية وحدة متكاملة ، وأن وسائل الإدراك ، وإن تعددت تتشابه من حيث وحدة الأثر النفسى ، ومن هنا يصبح من الممكن التعبير عن أثر معين يدخل في مجال إحدى الحواس عن طريق استخدام لفظ نستمد من مجال حسى آخر^(١٠٩) .

كما أن الرمزيين يلجأون إلى الألفاظ المشعة الموحية ، وهم أول من دعوا إلى تحرير الشعر من الوزن التقليدى لتساير الموسيقى فيه دفعات الشعور ، ولعل تطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة^(١١٠) .

وانطلاقاً من هذه التصورات جميعاً يصبح الرمز نظاماً ، وصيغة فنية تظهر من خلالها شخصية الإنسان ، وأصائه ، ونشاطه الفنى ، ومن هنا ينبثق عالم الجمال الذى هو دعامة لكل نشاط إنسانى ، كما أنه دعامة للعقل الإنسانى خاصة ، إذ إن العقل يعتمد في تنظيمه للعالم وما فيه من ظواهر حسية على الشعور بالجمال ، والإحساس به ، وهذه مسألة جوهرية لها أصل في فلسفة « كانط » بعامة .

إن نظرة « كانط » تجاه « الرمز » نظرة مثالية إذن تعتمد أساساً على فاعلية الذات ، وترد العالم الخارجى إلى رموز للمشاعر ، وترى في الطبيعة مرآة للشاعر ، وظاهرة ينفذ منها إلى قيم ذاتية وروحية ، هذا فضلاً عما أثر به « كانط » في فلسفة الفن الرمزى بتفرقه بين الجمال في ذاته والمنفعة ، فالعمل الفنى ذو خصائص جوهرية بها يتوافر له صفة الجمال ، وجماله المحض لا يتمثل

(١٠٨) الأدب المقارن : (ط ٣) ٣٩٩ / ٤٠٠ / ٤٠٢ / ٤٠٣ - وانظر تحليل المؤلف قصيدة

« ولتردى لاموا » الشاعر الانجليزى ذى النزعة الرمزية .

(١٠٩) د . محمد مندور : التعبير الشعرى بين السوتية والرمزية - المجلة عدد أغسطس ٥٨ ص ٩٩

تقلاً عن الدكتور محمد فتوح في الرمز والرمزية .

(١١٠) الأدب المقارن : (ط ٣) ص ٤٠٢ / ٤٠٣ .

في شيء سوى شكله بما فيه من علاقات لغوية ، وصنعة وفن وإبداع ،
« والحكم الجمالي مرده أخيراً عند كانط إلى الذوق ، وهو حكم ذاتي ابتدائي ،
ولكنه موضوعي من ناحية افتراض عموم الشعور به لدى ذوي
الأذواق » (١١١) .

رغم أننا كما قلنا لا يمكننا أن نتصور شكلاً وعلاقات دون مضمون ، إلا أن
المضمون يفتوب مع الشكل ، وعناصر اللغة ، بحيث يغدو العمل الأدبي صورة
فنية متكاملة ، لا ثنائية فيها بين أي عنصرين من العناصر التي كونته
أساساً ، وعلى ذلك لا يمكننا أن نصف بالجمال جانباً دون الآخر ، فكل جانب
يستمد جماله من الجوانب الأخرى مجتمعة وموحدة .

والاتجاه الرمزي نفسه بمفهومه الكانطي نجده لدى الفيلسوف الألماني
(جوته - Goethe) - سنة ١٨٩٧ - ، وقد وصف انطباعاته تجاه بعض
الأشياء بأنها « رمزية » - Symbolic - ، وأن هذه الأشياء فيما يرى « جوته »
هي : « حالات ظاهرة تمثل عدداً من الحالات الأخرى وتستقطبها .. وتؤثر
فيها تأثيراً مألوفاً ، أو غريباً ، وتجمع بين الذاتي والخارجي ، وتوحد ما ،
حيثما يمتزج الذائق بالموضوعي يشرق « الرمز » الذي يمثل علاقة الإنسان بالشيء ،
وعلاقة الفنان بالطبيعة ، وبحقق الانسجام العميق بين قوانين الوجدان ، وقوانين
الطبيعة » (١١٢) .

وبذلك لا تعد الصورة الرمزية تحليلاً للواقع ، بل تصبح تكتيفاً له ، وهي
تبدأ من الواقع ، ولكنها لا ترسمه بكل تخومه ومعالمه ، بل ترده إلى الذات ،
وفيها تهازل معظم المادة ، وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة
مشروطة بالرؤيا الذاتية ، والرمز بهذا سمة للأسلوب ، وليس سمة للكلمات ، أو

(١١١) دنيس هويسمان : علم الجمال ص ٣٧/٣٨ وانظر للدكتور غنيمي هلال الأدب المقلون ط ٣
(ص ٣٩٧ وما بعدها) .

(١١٢) عن الدكتور محمد فتوح : الرمز والرمزية ص ٣٧ ، وانظر الإحالة فيه إلى مصدر كلام
« جوته » تاريخ النقد الحديث لرهينيه وبلاك ص ٢١٢ .

الصور الرمزية^(١١٣) - معنى ذلك أنه وحدة انفعالية ملونة تتراءى وراءه العديد من العناصر الجمالية .

وبهذا يصبح مفهوم الجمال عند الرمزيين مكتسبا قيمة مثالية غيبية غير مقيدة بحدود الواقع ، ومنطلق الطبيعة ، تلك القيمة التي عنى بها « بودلير » ، مستفيداً من آراء « كانط » والشاعر الأمريكي (إدجار آلان بو - ١٨٠٩ - ١٨٤٩)^(١١٤) - في شعره ذى النزعة الرمزية .

وهذا كله ما يفسر لنا ما يعنيه بعض الباحثين بقولهم : « يختلف الرمز عن الإشارة في كونه وسيطاً بين اللا محدود والمحدود ، ومن ثم فإنه يحمل على كليهما »^(١١٥) ، بمعنى أنه يجمع بين الحقيقي وغير الحقيقي ، أى إنه ذو طبيعة ثنائية ، فحين يقول « بودلير » مثلاً :

« كنت أود أن أعيش بجانب ماردة شاة كما يعيش
القط الملتذ عند قدمي ملكة » .

قد يفهم هذا على أنه تعبير عن رغبة التفانى في المتعة الحسية ، وهذا هو الوجه الأول الذي يمكن قبوله ، ولكن الوجه الآخر له يتمثل فيما توجيه رغبته هذه من توق للهروب إلى تلك العوالم البدائية ، حين كان المحب يعيش كحيوان أليف عند قدمي الحبيبة في حياة كلها تراخ ولذة ، وفي هذا معنى يشف عنه الرمز ، ولا يقرره^(١١٦) .

أما تعقد الرمز فإنه يرجع إلى استخدام كثرة من الصور المتصلة المتداخلة ، وهى صور استعارية على نحو جوهرى ، وأدوات لبلوغ الحقيقة^(١١٧) ، مما

(١١٣) الدكتور درويش الجندى : الرمز والرمزية ص ٤٢١ .

(١١٤) النقد الأدبي الحديث .

(١١٥) الدكتور عاطف جمرة : الرمز الشعرى عند الصوفية ص ٤٢١ .

(١١٦) انظر « سارتر » : بودلير ص ٦١ - (عن الدكتور فتوح ص ٤٢ من كتابه) .

(١١٧) الرمز الشعرى عند الصوفية : ص ٤٢١ .

يساعد على استشفاف ما هو أبدى وخالد فيما هو دنيوى وموقوت^(١١٨) .

إن مشكلة الأسلوب ، ولغة الانفعال ، إنما تكمن في « الرمز » فيما ذهب إليه « مرى » [جون مغلثون] ، إذ قال :

« إن المشكلة الرئيسية التى تطرح نفسها على الكاتب هى كيف يرغب الناس الآخريين على أن يشعروا بما فى شعوره وانفعاله من خصوصية|وتفرد وتميز ولكي أوصل انفعالي للآخرين ، فإن هذا يعنى فى الحقيقة أن أفرض عليهم انفعالاً ما ، ولكي أفعل ذلك فإنه يتحتم على أن أبحث عن « رمز » يستطيع أن يثر إلى القارئ. رد فعل أو تأثيراً انفعالياً يكون مماثلاً بقدر الإمكان للانفعال الذى أشعر به .. إن كلمة « رمز » التى أقصدها تشمل أية حيلة تعبيرية يلجأ إليها الشاعر ، وبحيث لا تقتصر هذه الحيلة على مجرد الوصف » .

ولا يجد « مرى » وفقاً لهذا التصور أبلغ من رمزية الاستعارة فى التعبير عن « الانفعال » إذ إنها تربط الطبيعة بالفكر والانفعال مما يولد إحاءً له طبيعة مغايرة ، يقول « مرى » :

« |حاول أن تكون دقيقاً فى وصف انفعالك ، وحيثذ سوف تجد نفسك مضطراً أن تستخدم الاستعارة ، فلن تستطيع إنشاء علاقات بين كل العالم سواء الأشياء الحية أو الميتة الجامدة إلا بها »^(١١٩) .

هذا ، ولقد نجح المذهب الرمزي فى الشعر فيما يذكره لنا الدكتور غنيمي هلال ، وكان ذا أثر عميق فيه عند من أفادوا من وسائل الإيحاء الفلسفية ولم يسيئوا استخدامها بالإنهاج إلى حد الإلتفاف^(١٢٠) ، ذلك أن جمال الرمز قائم على عمقه ، وعلى درجة الإيحاء فيه ، ولكن الوضوح شرط أساسى فيه أيضاً ، « ولو سلمنا جداً أن لا عمق بلا رمز ، فلنسلم أيضاً بأن الرمز ينهار إذا فقد ميزة الوضوح ، فالوضوح عنصر ملازم لجمال الفن وركن من أركانه على أن

(١١٨) ولم يورك تاتال : الرمز الأدبى ص ٣٨ عن الرمز والرمزية للدكتور فروح ٣٨ .

(١١٩) J.M. Murry : The problem of style 69- 70- 75- 76

(١٢٠) راجع الأدب المقارن (ط ٣) ص ٤٠٢ .

الوضوح المطلوب وضوح نسبي يضاد الغموض ، غموض التعبير ، وانطفاء إيمانه ، وهذا يتأتى بهضمة شعرية بعيدة عن التكلف ، والانفعال ، كما يقول الشاعر « إيتس »^(١٢١) .

قد يستغرق قرص بيت واحد من الشعر ساعات
ولكن إذا لم يد كأنه وحى البلدية فإن كل
صناعتنا في اللق والفتق هباء .

وإن من أبرع من نجحوا في المسرحيات الرمزية « ماترنك » البلجيكي ،
وفي القصة « كافكا » التشيكي الذي كان يكتب بالألمانية^(١٢٢) .

إن إيمان « كانط » بما للرمز من أثر جمالي ، إيمان منه بدور الخيال في النفاذ
داخل نثر بآت الواقع ، والاتحاد بها ، ليضع كلا منها في موضعه بوليكسها قيمة
خاصة ، وفي الرمز يقوم الخيال بدور التجسيد والكشف ، « أو ما الكون إلا رمز
كبير يرمي إلى الله ، بل ليس الإنسان نفسه إلا رمزا للقوة الإلهية .. أليس كل
ما يفعله كشفا عن تلك القوة الإلهية الكامنة فيه ؟ »^(١٢٣) .

إن قيمة الرمز تتحدد في قدرته على الإيماء ، والإشعاع بما يستطيع به
الشاعر التعبير عما في نفسه من صراع داخلي سواء أكان التعبير عن حالة من
حالات نفسه هو ، أم عن موقف إنساني عام تمثله ، ومن هنا يصبح المجاز ؛
أو « الرمز » وسيلة من وسائل الإفضاء بذات النفس في إخلاص يشبه إخلاص
الصوفي ، لذا كان على الشاعر أن يركز قواه وانتباهه في تجربته ليخلق صورا
معبرة عنها^(١٢٤) .

(١٢١) الرمزية والأدب العربي الحديث ص ١٤ ، ١٠٣ - وقد نقل المرجع آيات « إيتس » من
كتاب : الزيات درو : الشعر كيف تفهمه وتفوقه ص ٩١ .
(١٢٢) الأدب للقرآن (ط ٣) ص ٤٠٢ - وراجع موضوع المسرح الرمزي في للدعل لل نقد
الأدبي الحديث (ط ٢) .

(١٢٣) من الدكتور فوح : الرمز والرمزية ص ١١٢ ، ومرجعه :

W.Y. Tendam : The literary symbol : 47 - 54

(124) Sponder (Stephen) The making of a poem. p. 40

لذلك فلكل شاعر رموزه التي تعبر عن عواطفه من خلال صياغة لغوية متحررة من قيود العادة ، ورتابتها ، وعلاقتها الدلالية والتركيبية المألوفة ، فيقدم ويؤخر على نحو تبلو فيه الكلمات وكأنها نثرت نثرا عفويا بينما هي تخضع لنظام واع دقيق ، ويسقط بعض الروابط الأسلوبية فيحمل حرف التشبيه مثلاً ، ويستقل العنصر الموسيقى والصوت بما يساعد على الإيحاء ، والاعتماد على عملية تراسل الحواس بما يتفق مع إيقاع الحياة النفسية للشاعر ، وعلى القارئ ليكشف ما وراء ذلك أن يبدل نظيره ما يبدله الشاعر^(١٢٥) .

وانطلاقاً من هذا التصور فهم « كولردج » الرمز الأدبي على أنه « ذلك الجزء الواقعي للمواقف للكل الذي يرمز إليه » ، وفهمه « ريتشاردز » على أنه « الاستعمال الانفعالي للغة ، فقد تستخدم الألفاظ مجرد الإشارة إلى قضايا وموضوعات باردة تقريرية ، وإما لأجل المواقف ، والانفعالات التي تعقب هذه الألفاظ »^(١٢٦) .

والاستخدام الثاني هو الاستخدام الرمزي في مجال الأدب والجمال ، وهذا ما يفسر لنا أن الأدب ليس هو الإنسان في صورته الواقعية دائماً ، بل قد يكون صورة لأحلامه وآماله ، وتطلعا إلى ما حرمه في حاضره ، أو تنفيذا عما يمس منه ، مما يصور المعاني النفسية الخبيثة في حنايا النفس .

وقصارى القول أن « كانط » قد درس العمل الفني في ذاته كاشفاً عن خصائصه مؤثراً في فلاسفة القرن التاسع عشر ، وشعرائه ، وكتابه ، مما سيتضح أكثر في الصفحات التالية ، وقد بنى نظريته على أساسين :

الأول أن للعمل الفني بنية ذاتية ، والثاني أن جمال هذا العمل كامن في هذه البنية ذاتها ، دون نظر إلى غاية العمل أو مضمونه « وهو بذلك يرفض نظرية « أفلاطون » المثالية في الجمال الخالد ، وانعكاسه في الطبيعة ،

(١٢٥) أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب ص ٨٧/٨٨

(١٢٦) أنظر النقد الأدبي لريتشاردز .

وتخالف الفنانين من حيث القدرة الفنية في تصوير هذا الانعكاس في أعمالهم الفنية ، كما يجعل « كانط » للنوق دوراً بارزاً ، بل أصلاً في « الحكم الجمالي » ، مفترضاً عموم الشعور به ، إذ إن الجمال غاية في ذاته ، يقوم على هذا الأساس دون حاجة إلى أفكار مجردة^(١٢٧) .

وجدير بالذكر أن آراء « كانط » ، فضلاً عن آراء من شاركوه اتجاهه وفلسفته الجمالية ، قد مهدت لظهور مذهبين يصوران اتجاهها واحداً ، وإن اختلفا في اسميهما : « المذهب الفني » و « المذهب البرناسي » - ذلك أنهما يقومان على معارضة « الرومانسية » من حيث إسرافها في تصوير الأحاسيس الفردية ، والتفني بمواقف الذات ، بينما يقوم هذان المذهبان على النظر إلى الشعر بوصفه غاية في ذاته ، لا وسيلة للتعبير عن الذات ، وعلى أنه فن موضوعي - ولقد كان « لو كنت دى ليل » [١٨١٨ - ١٨٧٨] زعيم المذهب البرناسي يؤمن إيماناً شديداً بالمفهوم الجديد للمذهب الفن للفن ، ومعارضاً به « الرومانسية » ، ولذلك نراه يحرص على إخفاء شكوكه وضروب قلقه ، والتعبير عنها في موضوعية صارمة عن طريق إخفائها وراء شكوك وقلق الإنسانية ، وعلى الرغم من عدم تجرده من عواطفه الذاتية ، إلا أنه لم يسمح لها أن تظهر على الناس إلا من خلال وجدان الجماعة في شعره^(١٢٨) .

ثم إن المذهبين « تفني » ، و « البرناسي » لم يكونا وحدهما الاتجاهين الثائرين على المذهب « الرومانسي » ، وإنما كانت هناك مذاهب أخرى مثل الواقعية والطبيعية ، أو الوجودية ، والسريالية ، وهي وإن اختلفت في غاياتها ، إلا أنها اتفقت على شيء واحد - هو رفض هذا الاتجاه الرومانسي ، والعودة بالأدب عامة إلى أن يكون تعبيراً عن الواقع حيناً ، أو تصويراً لحاجات الفرد ، وتأصيلاً لغايات نفعية ، اجتماعية ، وسياسية ، وخلقية حيناً آخر ، وقد مهد

(١٢٧) الدكتور ابراهيم عبد الرحمن : الشعر المعاصر (قضايا فنية والموضوعية) ص ٣٢٥ .

(١٢٨) انظر للدكتور ابراهيم عبد الرحمن : الشعر المعاصر - قضايا الفنية والموضوعية ص ٣٢٩ ،

٣٣٠ . ونظر الأدب للقرن للدكتور غنيمي ٣٩٨ .

هذا الارتداد لمفهوم جديد « للفن من أجل الفن » ، كان رد فعل لإسراف هذه المذاهب الحديثة في الربط بين العمل الفني وبين صاحبه وظروف بيئته ، أو إلصاق وظائف نفعية به^(١٢٩) .

وقصارى القول : كانت النظرية الجمالية والاستطيقية ثورة على قواعد الكلاسيكية تمهيدا « للثورة الرومانسية » كما كانت ثورة على الرومانسية ذاتها ، إذ أسرفت في العناية بالتصير عن ذاتية الفرد ، وأهملت الصياغة الفنية واللغوية في الفن عامة ، والشعر خاصة ، كما كانت ثورة على المذاهب المختلفة التي قامت على أنقاض الرومانسية كما قلت ، والتي ارتدت بالفن إلى غاياته القديمة الخلقية ، والاجتماعية والذاتية ، وأهملت اللغة ، والصور المجازية ، والفنية ، وما إلى ذلك من خصائص تركز في الشكل ، ويؤمن بها الاتجاه الجمالي ، أو المذهب الفني .

(١٢٩) السابق ص ٣٣٠/٣٢٩ وانظر الأدب المقارن للدكتور غنيمي حلال ص ٣٩٨ .

ثانيا : الجمال المادى فى إطار الفلسفة المثالية عند « هيجل »

ومن أهم فلاسفة الجمال الذين أعقبوا « كانط » الفيلسوف « هيجل » [١٨٣١ - ١٧٧٠] ، و « هربارت » وربما كان أهم صفة لفلسفتهم فى الجمال تمييزهم بين ما يسمونه « علم الجمال المادى » ، و « علم الجمال الصورى » ، يمثل الأول « هيجل » ، ويمثل الثانى « هربرت » .

ويعرف « هيجل » علم الجمال بأنه « فلسفة الفن » ، والجمال الطبيعى فى فلسفة هيجل ليس إلا خطوة أولى نحو الجمال الحقيقى الذى هو الجمال الفنى ، وهو يعده تعبيراً عن فكرة من الأفكار فى « صورة » مادة^(١) .

وكان الفنان عند هيجل هو نفسه عند « أرسطو » ، إذ لا تدخل المادة فى مجال الفن إلا « بصورة » تحددها ، أى بدخول الأذى غير المحدود فى صورة المحدود بالزمان والمكان ، على حد قول أرسطو نفسه^(٢) .

ومعنى ذلك أن الجمال عند « هيجل » ميلانه « التجلى المحسوس للفكرة » ، وهذه الفكرة ، أو هذا المضمون « المثالى » يتراءى من خلال الصورة الفنية ، أو العمل الأدبى ، ومن هنا تعد الاستطيقا من وجهة نظر « هيجل » دراسة خاصة بالفن ، وليست بالجمال الطبيعى ، لذلك نراه يعرفها « أى الاستطيقا » بأنها (علم الصورة)^(٣) .

ثم يرى « هيجل » أن الجمال « لا يظهر فى الطبيعة إلا على أنه انعكاس للجمال الذهنى »^(٤) ، أى إن الجمال مظهر الفكر أو الحقيقة ، والأثر الفنى جزء من العالم اللا واعى ، لكنه عمل الإنسان الواعى ، فهو تلاقى الوعى

(١) المدخل إلى الفلسفة لأرتلد كولية ص ١١٥ .

(٢) ألبر ريفو : انظر الفلسفة اليونانية ص ١٥٩ .

(٣) علم الجمال لهوبسمان : ص ١٣٠ - ومحمد [سوربو] علاقة الاستطيقا بالفن نقلاً : إنها بالنسبة للفن بمثابة العلم النظرى بالنسبة للعلم التطبيقي للناظر له .

(٤) علم الجمال لهوبسمان ص ١٣٠ .

باللاوعى ، وصورة اتحاد الطبيعة والذات ، التى تعى نفسها بكل محيط دائرة التجربة الاستطيقية .

ثم يقرر « هيجل » ردًا على اتجاه « كانط » أنه لو كان الشيء فى ذاته حقيقة منيعة إلا سبيل أمام الفكر لبلوغها أبدا ، لما كان لهذا « الشيء » أدنى وجود بالنسبة إلينا ، ولكن الواقع أن « الشيء فى ذاته » يقبل أن يكون « شيئا بالقياس إلينا » ، والمشكلة كلها إنما تنحصر فى ضرورة العمل على إثراء المعرفة الموجودة لديها عنه ، وربما كان الخطأ الأكبر الذى وقع فيه كانط - فيما يرى هيجل - أنه قد أحل التجريد الأجوف للشيء فى ذاته محل المسار الحى لمعرفتنا البشرية فى سعيها المستمر نحو تعمق الأشياء^(٥) .

لذلك رأينا « هيجل » يولى المضمون فى الفن عنايته بعد إهمال « كانط » له ، إنه لدى هيجل ليس سوى الفكرة ، أما صورة الفن فتتلخص فى تصويرها المحسوس والخيالى^(٦) . وأيا ما كان الأمر فإنه يرى أن الكمال الفنى فى تعادل الشكل بالمضمون على أتم صورة ، وقد تمثل ذلك فى فن اليونان . يقول هيجل :

« الفن يكشف الحقيقة للوعى فى أشكال محسوسة ، وهو حاجة من حاجات الإنسان أى إنه انسجام بين المحسوسات ، والمعنويات ، وفى الفن يعى الروح نفسه متخذاً من المشاعر والأحاسيس لباساً »^(٧) .

وهذا هو جوهر الخلاف بينه وبين « كانط » ، إذ إن « هيجل » لم ينظر إلى الجمال من ناحية شكلية ، بل نظر إليه من ناحية موضوعية ، أى من ناحية اتحاد الشكل بالمعنى ، وتأثير كل منهما فى الآخر ، وتأثره به وهذا معناه أن هيجل يتجاوز حدود المثالية الذاتية حين يربط « المطلق » « بالنسبى » ، ويربط فئات الجمال المختلفة بشواهدا المحددة فى التاريخ^(٨) - أى إن هيجل

(٥) الدكتور زكريا إبراهيم : كانط ص ٣٢٢ - وانظر هيجل - لو المثالية المطلقة ص ١٠٨/١٠٧ .

(٦) علم الجمال لموسلمان ص ٤٥ وانظر للدكتور غنيمى هلال : الأدب المقارن ط ٥ ص ٣٨٦ .

(٧) (٨) جون فريهبل : الأدب والفن فى ضوء الواقعية : ترجمة محمد مفيد الشوباشى ص ١٢

مع اعترافه بذاتية الفنان لا يُنكر المضمون التاريخي والموضوعي للفن ، وعلى ذلك يصبح الفن من وجهة نظره انتصار الإنسان على المادة ، فالفنان عنده يبدل جهده لتجسيد الفكرة ، وعلى قدر سلامة ذلك التجسيد يكتسب العمل الفني جماله - وبمعنى آخر ، إن الفنان من وجهة نظره « يبدل جهده لإظهار الصلة بين المظهر والجوهر »^(٩) وبقدر تفاوت مرونة ومطووعة المادة تتعدد الفنون الجميلة متدرجة من المادية إلى الروحية .

وإن أعلى مراتب الحياة الروحية هي فيما يسميه « هيجل » بالروح المطلقة « وحين تصل الروح إلى هذا المستوى ، فإنها تستحيل إلى شعور واع بمثابة الموضوع الواقعي ، وبباطنة « الفكرة » ، أو العقل المطلق لكل الأشياء ، وهنا فقط يتحد الوعي بفعل الوعي الذاتي الذي ينمكف فيه المطلق على نفسه ليسرى دائما في الكثرة اللانهائية في الحياة »^(١٠) .

ولعل ألمح من خلال آراء هيجل السابقة ، أن مهمة الفن في المجتمع لا تكاد تختلف عنده عن مهمة الدين والفلسفة من حيث إن كلا منها تعبير عن الروح أو المطلق .

ولكى يتداخل وجهها الفن عند « هيجل » أي المضمون والصورة ، فلا بد للمضمون أن يكون صالحا ، أو لائقا لكي يتحول إلى موضوع فني ، ذلك لأن « هيجل » يهدف دائما إلى البحث عن الثقل الباطني في كل موضوع واقعي^(١١) .

ربما يعني هيجل بهذا أن موضوعات بعينها يمكن أن تصلح موضوعاً للفن ، وأخرى لا تصلح ، وهذا الرأي غير دقيق بطبيعة الحال ، إذا ما قارناه باتجاه « أرسطو » وبالاتجاه السائد والمتعارف عليه في النقد الحديث ، إذ إن كل الموضوعات صالحة لكي تتحول إلى موضوعات فنية ، طالما أن ذاتية الفنان

(٩) السابق ص ١٣ .

(١٠) (١١) هيرمان : علم الجمال ص ٤٥ .

وموهبته مستعدتان لاستيعاب هذا الموضوع ، وإدخاله في دائرة التصور الوجداني ، والإحساس ، والانفعال الخاص به ، وقد سبق أن أكدنا هذه الحقيقة مراراً .

كل ما نستطيع قوله : إن هذا الإدراك تابع من طبيعة موقف « هيجل » الفلسفي تجاه الفكر والواقع ، إذ رأينا هوليما اهتمامه على عكس ما وجدنا عند كانط - ولقد انسحب موقفه هذا على الفن الموسيقي ، رغم أن الموسيقى ليس من شأنها أن تعبر عن أفكار أو انفعالات محددة ومعينة ، فهي فن الصورة الخالصة - أو كما يقول العالم الموسيقي المعاصر Stavinsky : « إننا لا نسمع في الموسيقى شيئاً سوى الموسيقى »^(١٦) .

إلا أننا سوف نرى كيف ارتفع واحد مثل « شوبنهور » بفن الموسيقى ، إذ إنها لا تعبر في نظره عن فرح معين ، أو حزن محدد ، بل إنها تعبر عن جوهر الفرح نفسه ، أو ماهية الحزن ذاتها ، وفي طبيعتها العامة المجردة ، دون إمكانية تحديد مضمون معين ، بل إن مضمونها عام وكلي .

نعود فنقول : لقد انسحب موقف هيجل هذا على فن الموسيقى إذ رأى « أن الدوافع المحيطة بالفرح أو بالحزن تلون الموسيقى ، وتكسبها طبيعة معينة ، وعلى ذلك فإن الحزن الذي يهر عنه المارش الجنائزي في السيمفونية الثالثة لبيتهوفن مثلاً ليس الحزن المجرد الخالي من أي معنى ، بل الحزن المحمل بانفعال الثورة ، وعلى هذا يؤكد هيجل وجود المضمون الفكري للموسيقى ، ويترتب على ذلك بطبيعة الحال ، أن تطور الموسيقى لا يتحدّد بتطور الصورة ، أو مجرد استحداث آلات جديدة ، أو وسائل إذاعة متطورة ، وإنما يمكن أن يتأثر هذا التطور بالمجتمع الذي يتلوقها ، وبطبيعة انفعالاته^(١٧) - وعلى هذا الأساس مسلم « هيجل » بالصلة بين الفن والمجتمع بحيث لا يمكن أن يتطور الفن إلا بتطور المجتمع .

(١٦) د . آلموطة مطر : مقدمة في علم الجمال ص ١٦٠ .

(١٧) انظر للدكتور آلموطة مطر : مقدمة في علم الجمال ص ١٦١ ولايرنست فشر : ضرورة الفن -

ترجمة أحمد سليم .

وقصارى القول أن المضمون في الفن مضمونان ، كما قلنا من قبل ، المضمون الأولي المتمثل في الفكرة الحيوية ، أو في المادة ، أو المعنى الغفل ، « معنى الخير بالنسبة للأدب مثلاً » ، ولا شأن للجمال بهذا ، أما الجمال فخاص بالأثر الذي يبعثه الخيال والصورة في تشكيل مادة العمل بما يجسد المضمون وما ينطوى عليه من تعبير انفعالي ودلالة ثانوية أو بما يمكن الوقوف عليه من خلال إحساسنا بالصورة ، وبما فيها من معاني ثانوية ، وإنباءات ، وانطباعات وجدانية ، وهذا كله يمثل مساحة الفن ، مما استطاعت موهبة الأديب أن تلفتنا إليه ، وتحدده ، ومن هنا يصبح الفن إضافة لواقعنا الإنساني والطبيعي ، وليس صورة تكرر الواقع المرصود ، وتنقل صورته الخارجية وأفكاره ومضامينه المجردة نقلاً جافاً ، إذ إن الفنان يفكر في الأشياء تفكيراً حسياً انفعالياً ، ويشكل الزمان والمكان تشكيلاً نفسياً شعورياً خاصاً به ، وحيتث تلذّب المادة أو الفكرة في نسيج الفن وبنائه لتصبح مجرد لبنة من لبنات هذا البناء ، لا غنى عنها ، ولكنها في الوقت ذاته لا تمثل كل مساحة الفن وأركانها ، أليس في استطاعتنا أن نوسع من معنى الفن فنقول : إنه أسلوب خاص في نقل تجربتنا الفردية ، والاجتماعية للآخرين بما في ذلك إدراكاتنا ، وميولنا ، وعاداتنا ، وإرادتنا ، ومعتقداتنا ، وكل ما ينلجج تحت مفهوم التراث الحضارى بصفة عامة ؟ بل .

إن العمل الأدبي ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، وليس موعظة بلاغية ، وليس كشفاً دينياً ، وليس تأملاً فلسفياً ، حتى لو أمكن أن ينظر إليه على هذا النحو من أجل أغراض معينة ، إن الفن خيال ، والعالم فيه يتغير من خلال اللغة ، واللون ، والصوت .^(١٤)

إن هذا الفهم البسيط لهذه الحقيقة الجمالية - فيما ذهب إليه « رينيه ويلك » R. Wellek - قد أوّل على أنه رفض لارتباط الفن بالحياة ، ويطامحه الإنسانى ، وإدراك الفرق بين الفن والحياة لا يعنى ، ولا يمكن أن يعنى أن

(١٤) رينيه ويلك : من مبادئ النقد : ترجمة د . محمود الربيعي ، ضمن مقالاته « جواهر النقد الأدبي : ص ٥١ .

العمل الفني مجرد لعب فارغ في قوالب منبثة عن الحقيقة .. والواقعية ليست المنهج الوحيد في الفن ، إنها تخرج من الدائرة ثلاثة أرباع أدب العالم ، وهي تقلل من دور الخيال « وصناعة » الشخصية^(١٥) .

إننا إذا سيطرنا على الحقيقة الجمالية المحورية ، فإننا سنطرد حيثنذ إلى هامش الاهتمام مشكلات معينة شغلت كثيراً من طلاب الأدب مثل السيرة الذاتية ، وسيكولوجية المؤلف ، والحالات الاجتماعية ، وما أشبه ذلك ، غير أنه من الخطأ أن نسمى ذلك « عدلوة المعرفة » كما فعل « جورج واتسون » .

إن نظرية الأدب ليست علماً بمفهوم العلم الطبيعي : فهناك فرق بين النقد الذي نهم « بالتفسير الفردي » ، و « النموذج العلمي الحديث » الذي يحدد المقادير ، والقوانين المجردة ، - إن مهمة النقد دراسة الأدب بوصفه ظاهرة ، وما دمننا نهم بالناحية الصوتية ، كالإيقاع ، والبحر وغيرهما ، وبوحدات المعنى (كالمجم ، والتركيب ، والأسلوب) ، لكن الدراسة الأدبية لا يمكن أن تقتصر على الخصائص الأسلوبية كما يفعل مثلاً « داماسو ألونسو » ، ولا بد أن يتجاوز النقد اللغة إلى « عالم الشاعر » ، إلى أحياء « دوستوفسكى » المتربة المقفرة ، الفقيرة ، ومدنه الإقليمية الكئيبة التي يسكنها قلوب مهمومة ، وإلى عالم « مالارميه » [١٨٤٢ - ١٨٩٨] ، أو « رلكة » ، وهذه العوالم يبنى ألا تختلط بالعالم الحقيقي^(١٦) . لأن العالم في الأدب غيره في الواقع : والشعر الرائع هو الذي يترجم الواقع إلى مثال .

وبإيجاز ، من الأفضل ألا نفكر في العمل الفني على أنه نسق واحد من الضوابط ، بل على أنه نسق مكون من طبقات متعددة ، تستوعب كل طبقة مجموعة أدنى تابعة لها ، هناك الطبقة الصوتية ، ثم وحدات المعنى مرتبطة بالسياق ، وهناك الطبقة النحوية ، ثم طبقة « العالم » منظوراً إليه من زوايا

(١٥) رينيه ويلك : من مبادئ النقد : حاضر النقد الأدبي للدكتور الربيعي ص ٥٣ .

(١٦) رينيه ويلك : من مبادئ النقد : ترجمة د . الربيعي ضمن حاضر النقد ص ٥٣ .

جورج واتسون : انظر الفكر الأدبي المعاصر - ترجمة د . مصطفى بدوي ١٩٨١

خاصة ، قد لا تكون منصوحاً عليها بالضرورة ، وإنما متضمنة ، وكل ذلك على اتصال وثيق بالطبقة اللغوية الثانية^(١٧) .

ونعود فنقول : إن هذا الذى ذهب إليه « هيجل » مما اضطر « كروتشيه » ذلك المركب المتخفى - على حد قول « دنيس هويسمان » (D. H.) أو ذلك الهيجل المتلون ، أن يقول : إن علم الجمال عند « هيجل » لم يكن إلا مديحاً مشغولاً للفن ، فيبين ما أحرزه من تقدم باطنى ، ثم يضعه بأجمعه فى قبر عليه لوحة تحمل اسم « الفلسفة » ، ذلك لأنه حاول الإعلاء من شأن الفلسفة مجرداً الفن من خصائصه الذاتية ، وهو أمر لا يزال يقبل المعارضة حتى يومنا هذا^(١٨) .

والحقيقة أن هيجل فى إطار فهمه المثالى لمعنى الجمال لم يبلغ الذاتية بهذا المعنى الذى يعنيه كروتشيه فلقد أكد هيجل أن هناك مضموناً للعمل يرتبط بالشكل ذلك فى إطار كشفه ضعف شكلية كانط عن التهوض بتفسير عملية الإبداع إذ رمى كانط بالمضمون خارج نطاق علم الجمال ، بحيث أسفرت النظرة المثالية والذاتية فى الفن عند كانط عن توليد مذهب الفن للفن بشكل لا يفسح المجال لارتباط الفن بأى من مظاهر الحياة مما يتعارض مع جوهر الفن وطبيعته .

وفى هذا الجانب من فلسفة « هيجل » وضحت الأصول الأولى التى جعلها ، ونماها وتعمق فيها الفلاسفة الواقعيون فى تفسيرهم الأدب تفسيراً مادياً ... ولم لا ؟ وقد كان « ماركس » تلميذاً لهيجل فى صباه^(١٩) :

إن هذا ما يشير إليه « جون فريفل » عندما قال : من المؤكد أن هيجل لم يستخلص من فلسفة النتائج الجديرة بأن تدفعه إلى طريق الواقعية المادية ، فليست آرائه إلا ملاحظات عابرة ، بدلاً من أن تكون نقطة تحول كلى ، فلقد

(١٧) أوسن ولرين - وريته ويلك : نظرية الأدب ص ١٩٦ .

(١٨) انظر علم الجمال لهويسمان ص ٤٨ .

(١٩) انظر النقد الأدب الحديث ص ٣٠ .

ظل هيجل حبيس حدود علم الجمال المثالي ، وظلت الممارسة العملية عنده لا تولد الأفكار ، ولكن الفكرة في نظره هي التي تتجسد في الممارسة العملية^(٢٠) .

يعنى ذلك أن « هيجل » يبقى في مجال الفلسفة المثالية امتداداً لأستاذه « كانط » على الرغم من أنه خالفه في مواطن كثيرة ، إذ إن فلسفة هيجل تذكر بفلسفة أفلاطون في اعتدائها بأن للفكر وجوداً مستقلاً ، وقد تتحقق هذه الفكرة نظرياً في العلوم ، أو في شكل جمالي محسن في الفن يترأى خلال الصورة الفنية ، أو العمل الفني ، إذ لولا الفن لبقيت الأشياء على ما هي عليه ، ولما انبهرجت الأشياء في عالم تجربتنا الجمالية ، فكان من ذلك أن اكتسب « المحسوس » صبغة إنسانية ، وأصبح هو ذلك « الموضوع » الذي يعبر عن وحدة « الكوني » - على حد تعبير « هيجل »^(٢١) .

ولكن الأفكار والأخيلة ، في ذلك العمل الأدبي أو ذاك لا تقف عند حد الاستسلام للخواطر أو التفكير الفردي معزولاً عما حوله ، وعلى الفنان أن يفكر تفكيراً جاداً في جوهر الحقائق في كل ما لها من امتداد وعمق ، إذ بدون التفكير لا يكون المرء على وعى بما هو في دخيلة نفسه ، وفي كل عمل فني عظيم يرى المرء أن مادة الموضوع قد فكر فيها ، وللعمل الفني غاية فنية صرف ، ولكن هذه الغاية لها وسائلها ، ومصدر هذه الوسائل أنواع النشاط في المجتمع والعصر الذي يحيا فيه الفنان إذ إن لكل عصر من العصور أن يحدد أساليبه الفنية ، وفي حدود هذا النشاط تتجلى الفنون والآداب متأثرة بنظم العصر وتقاليد ، لذلك فلا مناص إذن - كما ارتأى هيجل - من أن تكون أفكار الكاتب ووسائله الفنية ذات طابع تاريخي محدد المعالم ، فالكوميديا مثلاً تصور انحلال المدن الكبرى في التاريخ القديم ، وشعر « المهجو » والتهكم يصور انحلال العالم الروماني^(٢٢) .

(٢٠) جون فريهبل : الأدب والفن ص ١٢ .

(٢١) جون فريهبل : الأدب والفن ص ١٦/١٠ .

(٢٢) انظر مشكلة الفن ص ٦ .

ويرى هيغل في إطار نظريته التالية أن الإنسان يكتسب إدراكه لنفسه بطريقتين ، بإدراك نفسه الباطنة أولاً ، ثم بصلته بالعالم الخارجى ، بالقدر الذى يرسم به طابعه الشخصى على صفحة ذلك العالم ، وهذه الصلة تجعله يتقمص أشكالاً عدة إلى أن يكتشف ذاته فى أنماط الأشياء الخارجية التى يتألف منها الفن ، لذلك حرص هيغل على نقد المذهب الطبيعى فى بحوثه الخاصة بعلم الجمال^(٢٣) .

أما « هربرت » [ت ١٨٤١] ، فإنه يفهم الجمال على أنه العلم الذى يضع لكل موجود قيمة من القيم ، بالإضافة إلى وجوده ، ويسمى الملكة التى تدرك هذه القيم ، وتصفها بذلك الاسم العام ، وهو « الذوق » ، ومن أجل هذا لم تكن الأحكام الجمالية وحدها أحكاماً للذوق ، بل الأحكام الخلقية أيضاً .

وعلى هذا الأساس يوحد « هربرت » بين الجمال والخير ، ويجعل علم الأخلاق جزءاً أو فرعاً من فروع علم الجمال ، والشئ الجميل هو الخير الكامل فى نظر علم الأخلاق ، لذلك ارتبط الجمال بالشعور الخلقى عند الفلاسفة الذين ارتأوا الرؤية نفسها ، وفى مقدمتهم « شافتربرى » الذى حدد جوهر الأخلاقية فى الانسجام الحاصل بين العوامل الوجدانية الخاصة بالفرد ، وتلك التى تتصل بالجماعة ، وبعبارة أخرى : إن هذا الجوهر كامن فى جمال التناسب والتناسق بين وجدانات الأفراد بعضها مع بعض فى علاقاتهم الاجتماعية مع استبعاد سائر الميول الشاذة غير الطبيعية التى تستهدف غاية معينة^(٢٤) .

وهذا الاتجاه فيما يرى الدكتور محمد أبو ريان لا يعنى أن الفن يجب أن يكون خادماً للأخلاق أو يتخذ من الفن أداة للوعظ والإرشاد ، إذ إن هذا الأسلوب الوعظى ، قد ثبت عدم جدواه ، فليس من الحكمة أن نخضع الفن

(٢٣) جون فريغل : الأدب والفن فى ضوء الواقعية ص ١٧/١٦

(٢٤) للدخول إلى الفلسفة لأرطد كولية ص ١١٧ .

للمقاييس الأخلاق ، فحول بين الفنانين والتعبير عما يفعلون به من صور قد يكون بعضها منافيا للأخلاق ، ويفسر أصحاب هذا الرأي موقفهم هذا بأن الفنان نفسه يشعر بقبح الصور التي تنافي الأخلاق وقد تكون هذه الصور مبالغ غير صحيحة^(٢٥) .

ولقد اهتم « هربرت » بتحديد المثل أو المستويات التي تقاس بها الأشياء الجميلة والقيحية ، أما هذه العلاقات ، والنسب البسيطة فيجدها في مثل الأنسجام ، والنشاز بين النغمات ، والألوان ، وفي النظم (Rhythm) الشعرى ، أو الموسيقى ، أى في العلاقة المنتظمة بين الفترات الزمنية التي تحدث سروراً أو امتعاضاً في النفس ، وفي التناسب بين الأجزاء (Symmetry)^(٢٦) .

ومع أن هربرت وحد بين الجمال والخير ، إلا أنه جعل للمحتوى في العمل الأدنى القيمة الثانية ، لأنه نسبي ، ومحدود ، وركز الجمال في الصورة وحدها لأنها هي الحادثة المطلقة ، وجمال المحتوى جمال بالنتيجة ، لأنه متغير ، وغير دائم ونسبي كما قلنا ، أما الصورة فدائمة ، ومطلقة حرة ، وهى القادرة على الامتناع .

ومعنى ذلك أن الفن عند « هربرت » ارتباط بين عاملين : عامل خارج الاستطيقا ، وهو المحتوى الذى يمكن أن تكون له قيمة منطقية أو نفسية ، أو من أى نوع آخر ، وعامل استطيقى صرف هو الصورة التى هى تطبيق للمفاهيم الاستطيقية الجوهرية^(٢٧) .

ونعود فنقول : أليست عناية « هربرت » بالصورة ، وجمالها الحر المطلق انهماكاً « كانطيا » صرفاً؟.. بلى ، لذلك فلا غرابة في أن « يصف هربرت نفسه بأنه كانطى »^(٢٨) .

(٢٥) انظر فلسفة الجمال ونشأة فنون من ١٠٦/١٠٥ .

(٢٦) آرنولد كوله: المدخل إلى الفلسفة ص ١١٨ .

(٢٧) الأسس الجمالية : (ط ١) ص ٢٨٦ .

و « هربارت » بهذا المفهوم الشكلي الصرف يفصل بين الصورة والمحتوى ، وقد جاء من بعده « كارل كوستلين » K. Kostlin ، يجعل للمحتوى القيمة الثانية ، ويتبع خطى « هربارت » في تصويره مفهوم الجمال^(٣١) .

إن هذا الاتجاه فيما يرى «إبراهيل» Bradley « أندروسيل » فيما عرضه في مقاله الشعر للشعر ، اتجاه خاطئ ، فالرأى القائل بأن القيمة للصورة ، والرأى القائل بأن القيمة الشعرية كل القيمة للمادة ، كلاهما خاطئ ، فهما يفترضان في العمل الفني جزأين منفصلين بحيث يستطيع الإنسان أن يركبهما مستقلا ، فإذا تحدث عن واحد لم يكن يتحدث عن الآخر . والذي يجب أن نفهمه أن الصورة والمحتوى شيء واحد ، ونحن إذا قرأنا عبارة « الشمس دافئة » فإننا لا نتمثل صورة الشمس الدافئة في ناحية منفصلة عن بعض الأصوات الإيقاعية غير المدركة في ناحية أخرى إنما نتمثل الواحدة في الأخرى ولا نتمثلها جنباً إلى جنب ، وهما بهذا المعنى متحدان ، فالقصيدة هي الصورة ، وهي المحتوى ، وإن ما يقوله الشاعر لا يرضينا خيالاً فحسب ، بل يرضى وجودنا الكامل في داخلنا وخارجنا^(٣٢) .

ولقد تحدث جون ماري « جويو » (- ١٨٨٨) عن أثر هذا الاتجاه « الكانطي » في سلوك الفنانين والشعراء على أيامه ، فالرسامون ، والشعراء أصبحوا لا يتصرفون إلا إلى الشكل ، وأصبح الفن مجرد حذق ومهارة ، فالشاعر يفخر بالقافية الغنية ، وبكمال تنسيق الصورة ، وبقوة التعبير ، وإمتاع الأحاسيس وحدها دون إمتاع الفكر ، وبفض النظر عن مدى ما تحمله الصورة من الصديق الفني على أساس أن الشعر خداع ماهر ، كما يقول : « سدي »^(٣٣) .

(٢٩) الأسس الجمالية ص ٣٨٧ .

(٣٠) إن الشيء الذي يريد أن يقوله الشاعر يجعلنا ندو كما لو كنا نضم أجزاء من حلم ، قسم منها صحيح ، وقسم يطرأ ويخفى في القلب (انظر الأسس الجمالية ص ٣٩٤/٣٩٣) .

(٣١) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ١٤ [نشر جويو كتابه عام ١٨٨٥] وانظر الأسس الجمالية (ط ١) ص ٣٨٨ .

ولنا أن نقول : إن الأدب يفقد معناه إذا وقف عند مجرد إثارة العواطف الفردية المخصصة ، والرغبات الخاصة ، وإذا كان الفنان حراً بطبيعة الحال ، فلا ينبغي أن نسمى هذه حرية ، فحرية الأديب تفقد معناها الإنساني إذا سخر الأديب قوه مجرد إغراق القارئ في سليات الشكل الفني ، والمتعة الخالصة . وفي المقابل ينبغي ألا نضطر الشاعر إلى الالتزام بالمضمون الاجتماعي اضطراراً ، أو نلزمه بجانب فكرى معين ، أو بضرورة أن يبنى أدبه على أساس مادي ، ولكن ما ينبغي للأديب أن يعمل في إطار مبدأ حرية الالتزام الصادق بينه وبين نفسه في سبيل إيجاد فعالية أدبية تؤمن بوجود الجانبين ، الذائقي والموضوعي متداخلين مما يصور التجارب الإنسانية بطريقة تجعلها أعظم شيوعاً وأكثر رسوخاً في الوعي العام ، وهنا تتجلى رسالة الأديب ، وبمعلم خطره ، ويجاوز الأدب مجرد الشكل المخص أو المتعة الخالصة ، وكأن الفنان ساقى بخر يريد من أصحابه ورواده ألا يفكروا إلا في أنفسهم فيحيوا عن الوعي لحظات ، ثم يفيقوا بعد ذلك ، وكأن شيئاً لم يحدث - الشعر فكر وإحساس ، أو تخيل وإدراك ، وإذا كان الإحساس والخيال يرفضان إلى عالم الوهم ، فإن الإدراك يربطه بعالم الواقع بما يوضح موقفه ومغزاه في الحياة .

« إن المرء قد يتوهم أن مشكلته كامنة في نفسه ، بينما تكون غالباً في مجتمعه بقدر ما هي في نفسه ، أو بالأحرى إنها انعكاس لذاته في المجتمع ، أو انعكاس للمجتمع في ذاته ، والعالم الاجتماعي يطفئ على نفس الشاعر ويفرض عليها قيماً وحلوداً ، تشعها غالباً بالقسر والعبودية ، وقد يرفض الشاعر الحدود الاجتماعية ، ويتنازع معها دون أن يتخلل عن يقينه ، ووجدانه الخاص ، ولعل أهم مظهر من مظاهر التنازع بين الفرد والمجتمع يبدو في المفاهيم ، والقيم الأخلاقية ، والفرجح الفاجع بين الخير والشر ، بين السلبية والإيجابية ، ولابد للأدب من أن يعنى بهذه القيم ، ويعبر عنها بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، لأنها ترتبط ارتباطاً صحيحاً بسميه إلى تحقيق ذاته ، وتقرير مصيره ، في عالم تصف به انشكوك والريب ، ويتخاصم فيه الوجدان الذائقي الخاص ، مع الوجدان الاجتماعي العام » (٣٢)

(٣٢) ليليا الحلوى عدا ج في النقد الأدبي ص ٩٧

إن الشعر كما يقول « حُويو » يبحث عن الحقيقة كالعلم ، وإن كان ذلك في صورة أخرى وطرق خاصة .. ، وإن كل ما لا يبلغ صميم الحياة نفسها يظل غريباً على الجمال ، ومازالت أرفع غايات الفن على الجملة ، أن يزيد حفقان القلب ، وإذا كان القلب مركز الحياة ، فلا بد أن يجد الفن نفسه ممتزجاً في الحياة الروحية والمادية للإنسانية وماذا عسى أن يبقى من الفن ، وخاصة من الشعر .. أقول سيبقى كل شيء ، أو على الأقل سيبقى كل ما في الفن من خير ومن عمق ، ومرة أخرى من جد^(٣٣) .

وهناك مفكر آخر غير « جويو » يدافع عما أسماه « الحقيقة الفنية » ، إنه الأستاذ ت . م . جرين (T.M. Green) الذي يرى « أن الفنان في محاولته فهم الواقع بطريقته الخاصة يشبه العالم والفيلسوف ، والأخلاق ، واللاهوت ، أما من يتجاهل هذه السمة الأساسية في الفن فإنه يغفل طابعه التاريخي ، ويسلبه قدراً كبيراً من دلالاته الإنسانية »^(٣٤) .

(٣٣) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ١٢ ، ١٥ .

(٣٤) جروم ستولنيتز : النقد الفني ص ٤٧٣ .

ثالثاً : كولردج وموقفه من قضايا الفن وجماله

بصادفنا بعد ذلك علم من أعلام النقد الأدبي من الغربيين الإنجليز في القرن التاسع عشر ، إنه الشاعر الإنجليزي « صمويل تيلور كولردج » [١٨٣٤ م] Samuel Taylor Coleridge ، صاحب أقوى نظرية في النقد الأدبي آنذاك ، إذ قَدَّم لنا فكرته عن أنواع الخيال ، ولقد خطا بدراسة هذه الملكة التي لها الدور الأول في خلق الصورة الفنية خطوة واسعة نحو التفكير فيها في ظل ما وصل إليه التقدم العلمي والفلسفي - « فالخيال عنده ليس تذكر شيء أحسنه من قبل ، ولكنه خلق جديد لصورة لم توجد ، وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها ، أو العقل وحده ، وإنما هو صورة تأتي ساعة تستحيل الحواس ، والوجدان والعقل كلا واحداً في الفنان »^(١) .

يأخذ « كولردج » بقول « أرسطو » إن الفن في جوهره « محاكاة » ، ومن هنا يبدأ في تعريف فكرة الجمال ، وعناصره في الفن ، والمحاكاة عنده ليست التقليد ، والفرق بينهما هو أن المحاكاة تستلزم وجود بعض الفروق بين الأصل والإنتاج ، أما التقليد الصرف فلا فرق بينه وبين الأصل ، ومن المحاكاة تولد اللذة في النفس . « فإن جوهر الفنون الجميلة ، والشبه الذي تشترك فيه جميعاً ، هو أنها تبعث انفعالاً في النفس ، وغرضها المباشر إحداث اللذة ، وذلك عن طريق الجمال »^(٢) .

ولكن « كولردج » بهذا الذي ذكرناه لا يتحدث عن الجمال مسوياً بينه وبين اللذة ، فاللذة هي النتيجة التي تصاحب إدراك الجمال ، لأن الجمال في نظره « لا ينشأ في الإحساس ، وإنما مصدره العقل الإنساني » - وإنما حينما نصف الشيء بأنه جميل « يكون إدراكنا لجماله ، أو حدسنا به سابقاً لإحساسنا باللذة المثارة في نفوسنا »^(٣) .

(١) د . سهر القليوبي : فن الأدب (المحاكاة) ص ١٢٧ - وراجع كولردج للدكتور مصطفى بدوي .

(٢) كولردج : سيرة أدبية .. ص ٦٢ من كتاب كولردج .

(٣) د . مصطفى بدوي : كولردج ص ٦٢ .

إن سبب اللغة ، والشرط الضروري لحدوثها ، هو إدراك الفرق بين الأصل والمحاكاة ، والذي يميز المحاكاة عن التقليد أن المحاكاة وليدة (التأمل) بينما التقليد نتيجة « الملاحظة الصرف » ، وفي العمل الأدبي الذي لا يدخله إلا التقليد نجد المظهر الخارجي للعالم دون أن تتدخل فيه روح الشاعر .

من أجل ذلك كان « التأمل » خير وسيلة يصل عن طريقها الشاعر إلى ما يمكن تجسيده من قيم ، تصل إليها عبقريته الفنية ، لذلك كان العمل الأدبي الذي يدخله التأمل ، لا الملاحظة ، هو الذي يدل على أن ما يقوله الكاتب أو الشاعر هو وحده الذي يمكن قوله في الموقف المعين ، ولا ألفاظ غير تلك التي استعمالها تؤدي الوظيفة نفسها ، أي إتنا نحس بمحتمة العمل الفني ، على حد قوله^(٤) .

وانطلاقاً من هذا التصور ، « فإن الفن وسيط عنده بين الطبيعة والإنسان »^(٥) ، ويفسر كولردج هذا القول ، بأن الفن هو القوة التي تضفي على الطبيعة عنصراً إنسانياً ، وتخلع أفكار الإنسان وعواطفه على كل ما يصلح أن يكون موضوعاً لتأملاته ، ذلك من خلال ما « أن الفن محاكاة » .

ويتساءل كولردج - مؤصلاً هذه الفكرة - قائلاً : هل نحاكي الطبيعة بأسرها ؟ أم نحاكي ما في الطبيعة من جمال ؟ - وما الجمال إذن ؟ وما طبيعة الشيء الجميل ؟ .

والإجابة له : إن الجمال هو في قدرة الشاعر على تحويل الكثرة إلى الوحدة ، ومزج العناصر المختلفة ، وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بوساطة فكرة واحدة سائدة ، أو انفعال واحد مهيمن - « فالصور وحدها مهما بلغ جمالها ، ومهما كانت مطابقتها للواقع ، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ليست هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق ، وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصيلة حين تشكّلها عاطفة سائدة ، أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة ، أثارتها

(٤) كولردج / ص ٧٢/٧١ وسيرة أدبية / ٤٥ - ٧٥ ترجمة د . مصطفى بدوي ص ١٨ من كتابه

(٥) كولردج / سيرة أدبية ج ٢ ص ٢٥٩/٢٥٣ (ص ١٨١ من كولردج) .

عاطفة سائلة ، أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة ، والتعالى إلى لحظة واحدة ، وأخيراً حينما يصفى الشاعر عليها من روحه حياة إنسانية وفكرية ^(٦) .

ويفسر كولردج هذا بأن العالم الذى يعيش فيه الناس مجرد المادة الخام التى يخلع عليها الشاعر نظاماً وصورة ذات معنى - ويؤكد كولردج على أهمية الخيال الثانوى فى سبيل ذلك ، فهو القوة التى بواسطتها تستطيع صورة معينة ، أو إحساس واحد أن يبين على عدة صور أو أحاسيس فى القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر ^(٧) .

هذا هو مفهوم الشعر عند « كولردج » الشاعر والناقد ، ذلك المفهوم الذى يرتبط بنظريته فى الخيال ، والتى هى جزء من فلسفته العامة متأثراً بفلسفة « شلنج » الذى يرى أن الخيال هو الملكة التى توفق بين المتناقضات عن طريق اكتشاف الوحدة الباطنة التى تكمن خلف هذه المتناقضات ، أى « إنه يذيب ، ويلاشى ، ويعظم ، ليخلق من جديد » ، كما يقول كولردج من بعده .

ويتفق « وردزورث » مع كولردج فى كثير مما قاله عن الخيال ، وما هو أوثق اتصالاً بعبارته السابقة ؛ فالخيال عند وردزورث طاقة وقدره يمنحها الله تعالى لطفل يدع عوالمه الصغيرة ، الخاصة ، ويهبها للشاعر ، ويظل الشاعر محتفظاً بها فى سنى النضوج ، وما هو بشاعر إلا بها ، ولقد فسر وردزورث معنى الخيال بقوله :

إن هو إلا اسم آخر للقوى المطلقة والبصيرة
الشفافة ، ورحابة الذهن والعقل فى أسمى حالاته .

(٦) كولردج / سيرة أدبية / ١٣ - ١٩ - ترجمة د . مصطفى بدوى (انظر كتابه عن كولردج ص ١٦٨) .

(٧) نقلاً كولردج لشكسبير عن د . مصطفى بدوى ج ١ ص ٢١٢/٢١٣ انظر كولردج ١٥٩/١٥٨ وانظر للأستاذ محمد خلف الله من الوجهة النفسية (ط ٢) ص ٩١ .

ويقول عنه أيضا :

قوة تشكيلية

تقطن معي ، يد خالقة ، أحيانا نائر ، تعمل
بطريقة زائغة وروحها المحدودة الخاصة في حرب مع
الميل العام ، ولكنها لدى الغالبية ، تابعة تبعية تامة
للأشياء الخارجية التي تشترك معها^(٨) .

فالخيال عند « وردزورث » ينبغي أن يكون في خدمة العالم الخارجي ، إذ
إن العالم الخارجي ليس ميتا ، وإنما هو حي له روحه الخاصة ، وهي روح
تختلف عن روح الإنسان ، وإن وظيفة الإنسان هي أن يدخل في صلة مع تلك
الروح ، وهذا ما يعنيه أيضا كولردج ، وشلنج بقولهما إن الخيال هو الملكة
التي توافق بين المتناقضات عن طريق اكتشاف الوحدة الباطنة التي تكمن
خلفها ، ومعنى ذلك أيضا أن الخيال هو الصلة بين ما هو محسوس مادي ،
وبين الروح المسيطرة على كيان الإنسان ونزعاته ، وخلجاته الداخلية . وإن
هذه الصلة لا تنقل الواقع كما هو ، ولكن كما ينوح للنفس ، ويسبم مع الروح .
إن رؤية الفنان للحقيقة هي ولادة هذه الثنائية ، الروح والمادة . أو إن شئنا
قلنا : ولادة امتزاج حقيقي ومباشر بين قلب الفنان وعقله من جهة ، وبين
الطبيعة ومظاهر الحياة من حوله من جهة أخرى . ومن هنا يلتقي الجمال
الطبيعي بالجمال الفني ، بحيث لا يستعصى على التجربة شيء ما مهما كان نافها
أو بسيطا ، وبحيث تكون المحاكاة في الفن ليست نقلاً حرفياً أميناً للواقع وإنما
تكون تصويراً فنياً لما ينبغي أن يكون عليه هذا الواقع من جديد ، وفق تصور
خاص ذي دلالة وصدق . وعلى هذا كله يصبح الخيال هو السبيل إلى إدراك
الأمر الروحية ، والمعارف النوقية التي يعجز عن إدراكها المنطق أو العقل ،
لأنه نور يكشف ستار الظلمة التي تخجّب الأشياء .

(٨) انظر ما كتبه « سيموريس بورا » في مؤلفه عن (الخيال الرومانسي) - ترجمة ابراهيم الصيرفي

ونعود لنقول .. ولكن أى خيال يقصد كولردج ويحدد .. ؟ ، إنه « الخيال الثانوى » الذى يحقق الوحدة الحقيقية فى التعبير ، إنه فى جوهره حيوى ، « إنه يديب ، وينشر ، ويفرق ، لكى يعيد الخلق من جديد » ، إنه قوة مشكلة ومغيرة ، « إنه يولد ، ويخلق شكلا خاصا به » ، وعلى أساس قوى الخيال الخلاقة الموحدة المولدة تتوقف المسألة كلها فى النهاية ، فالشكل العضوى الحقيقى هو من صنع الخيال مما « يبعث النشاط فى النفس الإنسانية كلها » ، وإن الذى يميز الفنان عن الرجل العادى هو هذه القدرة الخاصة لخياله الثانوى التى تنتج تنسيقا خاصا للغة مما يخلق التوازن والتآلف بين « الصفات المتضادة أو المتضاربة »^(٩) .

معنى ذلك : أن الخيال الثانوى هو الذى يقدر على تفسير المواهب الفردية التى عززتها وقدرتها الحركة الرومانتيكية ، لذا فإن عملية التخيل فى نظر كولردج عملية خلق ، بمعنى أنها تخلق من الذات موضوعاً ، وهى تبعا لذلك « القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكنا ، وهو تكرر فى العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق »^(١٠) ، لذلك كان العمل الفنى نتاج الروح الإنسانية وليس مجرد صورة للعالم الخارجى ، إنه تجسيد حى لقيم إنسانية معينة ، الشيء الذى لا نجده فى التقليد الصرف ، نفهم من ذلك أن الصور الكاملة يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة فحسب ، وإنما هى تنشأ فى نفسه وتأتيه عن طريق الخيال^(١١) - لذلك نرى شيللى يعرف الشعر فى كتابه « دفاع عن الشعر » بقوله : « الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال - والفرق بين العقل والخيال ، أن العقل يحترم الفروق بين الأشياء ، بينما يحترم الخيال مواضع الشبه فيها »^(١٢) ، وبهذا كله يصبح الخيال مبدعاً ،

(٩) ديفيد دتش : انظر منابع النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ص ١٧١/١٧٢ وانظر كولردج ص

٩٩ - وانظر جون ديوى : الفن خيرة ٤٥١ .

(١٠) انظر سورة أدبية لكولردج - ترجمة د . عبد الحكيم حسان ص ٢٤٠ - وانظر كولردج

لد . مصطفى بدوى من ص ٨٣ - ٨٧ .

(١١) انظر كولردج ص ٨٠/٧٠ .

(١٢) السابق ص ٨٠ .

ومتجنباً ، ومضيفاً إلى حقائق الوجود حقائق أخرى ، وإلى جمال الطبيعة جمالاً آخر - إنه كما يقول « روين جورج كولونجود » : « مرتبة متمايزة من مراتب التجربة »^(١٧) ، أى التجربة الحسية الانفعالية الخالصة ، تقع في موقف وسط بين الإحساس والفهم ، لذلك فالخيال يمثل نقطة التقاء عالم الأفكار بعالم التجربة النفسية البحتة . إنه كما يقول « جون ديوى » [١٨٥٩ - ١٩٥٢] تعليقاً على آراء كولردج في الخيال : إنه طريقة في النظر إلى الأشياء ، والشعور بها من حيث هي تؤلف كلاً متكاملًا ، وهو إلى جانب هذا امتزاج واسع سخي لضروب الاهتمام المختلفة عند النقطة التي يحدث فيها تماس بين العقل والعالم ، وحينما تستحيل الأشياء القديمة المألوفة إلى أشياء جديدة في التجربة ، فهناك لابد أن يكون ثمة خيال^(١٨) .

وبمعنى آخر :

إن المحسوسات في صورتها الأصلية ليست هي التي تزود الفهم بالمادة الحسية بل « هي المحسوسات بعد أن تحولت إلى أفكار الخيال بفعل الوعي »^(١٩) - ثم إن الانفلات من الواقع بوساطة الخيال وصوره « هو لب النزعة إلى السمو ، وجوهر الدفعة إلى المثالية مما يربطنا برؤية مستقبلية للوجود وينقلنا إلى عالم متجدد أبداً و متميز دوماً عن واقعنا الكتيب الرتيب ، بل ويدخل التغيير على النفوس إلى درجة تتبلبل فيها الطبايع ، وتحول الحقائق إلى آمال ، والآمال إلى حقائق ، يقول في ذلك « جامستون هاشلار » ، الناقد والفيلسوف الفرنسي المعاصر [١٨٨٤ - ١٩٦٢] :

« نحمد وظيفة اللا واقع استعمالها الأصل في عملية ارتقاء متسقى إلى « المثالية » ، وإلى السمو بالحياة ، وهي عملية تدخل الدفء على الفؤاد ،

(١٧) كولونجود : مبدع الفن من ١٢٧٢/٢٥٧/٢٥

(١٨) جون ديوى : الفن حيوة : ترجمة د . زكريا ابراهيم من ٤٥١ .

(١٩) كولردج : سورة أدبية من ١٨٦ .

وانظر للدكتور يحيى هويدى : دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة من ١٣٦ .

وتضفى طابعاً حقيقياً على الحياة»^(١٦).

والخيال الثانوى عند « كولردج » (أو الجمالى كما يسميه « كانط »)^(١٧) ،
(أو الشعرى بتسمية العقاد) ، والذي يختص به الأدباء والفنانون عن سواهم ،
يقابله الخيال الأول فى تصنيف كولردج الخيال إلى نوعين ، (وهو ما يطلق
عليه « كانط » ، الخيال العلمى ، أو الإنتاجى) ، ويعد الخيال الأول لدى
كولردج عاملاً رئيسياً فى كل إدراك إنسانى ، إذ إنه شركة بين الناس ، والخيال
الثانوى عنده صدى للأولى ، يتفق معه فى نوع وظيفته ، ولا يختلف عنه إلا فى
الدرجة ، وطريقة العمل التى أوضحناها فى السطور السابقة .

إلا أن هناك فرقاً بينا وواضحاً عنده بين « الخيال » و « التوهم » (قوة
الاستدعاء) ، - i Fancy - ، « فالتوهم ليس لديه ما يجوز فيه إلا الثابت
والمحدود »^(١٨) ، إنه لا يساعد على النمو العضوى ، لذلك « فهو ليس إلا ضرباً
أو (طرازاً) من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان ، وامتزج وتشكل
بالظاهرة التجريبية للإرادة التى نعيم عنها بلفظة (الاختيار) ، ويشبه التوهم
الذاكرة فى أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعى
المعاني (أو قانون الترابط) »^(١٩) .

إن قانون تداعى الموضوعات المختزنة فى الذاكرة ، والربط بينها ربطاً خالياً
من حرارة الانفعال ، لا يصلح للموقف الذى يمارس فيه الفنان نشاطه ، ذلك
لأنه ربط عقلى مجرد من العاطفة ، لا يحقق الشروط الرئيسية للعمل الفنى ، وإن

(١٦) الدكتور محمد الكردى : نظرية الخيال عند « باشلار » - مجلة عالم الفكر - عدد سبتمبر سنة

١٩٨٠ ص ٢٠٤ .

(١٧) انظر النقد الأدبى الحديث للدكتور غمىى هلال ص ٤١٤ - وانظر الأدب المقلد (ط ٣)

ص ٣٨٦ .

(١٨) ديفيد دنش : منابع النقد الأدبى ص ١٧١ - وانظر سورة أدبية - ترجمة د . عبد الحكيم حسان

ص ٢٧٤ / ٢٤٠

(١٩) سورة أدبية لكولردج : ج ١ ترجمة د . مصطفى بدوى ص ٢٠٢ - لكولردج ١٥٧/١٥٦ -

وانظر ترجمة د . عبد الحكيم حسان ص ٢٤٠ .

ما سماه كولردج « قانون الترابط » وعزا إليه قوة الاستدعاء كان هو الطابع العام لتفسير الاستعارة في بلاغتنا القديمة ، إذ إن الصلة المادية بين طرفي التشبيه فيها كانت الأساس الذي يرد إليه جودتها ، ولم يكن للبعد النفسى أثر في إدراك ما بين الطرفين من صلة وقرى تضى طابع السحر والجمال على الصورة الشعرية ، وإن كنا نستثنى عبد القاهر من تمسكوا بهذه الحقيقة ، فيما سخصه به من درس تال بإذن الله .

لذلك يصح لنا أن نقول : لقد غدا الخيال عند كولردج ومن واکب فهمه له « أشبه بعملية دينامية منظمة للنفس البشرية ، ومنسقة للتصورات العقلية ، ولا يمكن بأى حال من الأحوال أن يكون ذلك انعكاساً لعملية الإدراك ، أو وظيفة بدائية من وظائف العقل ، لأن الخيال في جوهره فعل التصور نفسه بمحوربه الجلريين التصور الاستعارى (Métaphorique) ، والتصور التجاورى (Métonymique) ، وعلى هذا الأساس تظهر الصورة نوعاً من « التناسق الدينامى » أو « التوافق الجدلى » بين المعنى والرمز ، وهى تسبق في الزمان بفضل كيانها ذاته كل تصور عقلى مركب ، وكل تفكير انعكاسى ، إن هذه الأسبقية الملازمة للنفس البشرية تحدد الخيال « إطاراً أولياً ينطلق منه كل فكر وما يواكبه من دلائل » (٢٠) .

هذا ، ويربط كولردج بين قدرة الخيال الثانوى والعبقرية التى تتميز بنشاط هذا النوع من الخيال ، فالعبقرية تنظر إلى الوجود نظرة مباشرة تتميز بالجدية ، وتحرر من قيود العادة والعرف ، فالرجل العبقري هو الذى يهمل جميع الارتباطات التى ارتبطت بالموضوع فى ذهن الناس ، فىرى الموضوع على حقيقته الأولى ، وجدته الأصلية ، أو يضى عليه من روحه وعاطفته ونفسه بحيث يكتسب معنى جديداً ، ويمثل كولردج لخاصية هذه العبقرية بقوله :

« من مثا لم يشاهد الثلج يتساقط ، على صفحة المياه آلاف المرات ولم يختبر إحساساً جديداً وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر « بيرنز » ،

(٢٠) نظرية الخيال عند جاستون باشلار / م . عالم الفكر ، ع ٢ سبتمبر ١٩٨٠ ص ٢١٢/٢١٣ .

والذين يشبه فيهما اللذة الحسية :

- بالتلج الذى يسقط على النهر
- فيبدو أبيض اللون طرفة عين - ثم يذهب إلى الأبد ؟

وهكذا فإن العبقريّة تنتج أقوى انطباعات الجدة ، في القصائد وفي المباحث الفلسفية على السواء^(٢١) .

ولا تقتصر وظيفة الشعر الجميل الصادق عند كولردج على إبراز ما خفى من الأمور ، وإنما هو بالفعل يضيف شيئا جديداً ، عندما يضع الأشياء المألوفة في نظام جديد ، ومن خلال علاقات لم توجد من قبل^(٢٢) .

لذلك فالشعر عند كولردج إدراكاً عاطفياً للحقيقة غايته أن يعرض التجربة الإنسانية عرضاً خيالياً ، يصرنا بمقتضى الطبيعة ، والنفس البشرية بعد أن يحيلها الشاعر إلى شكل موحد| ذى مغزى أو معنى ، ومن هنا كان جمال الشعر عنده كامناً في تقييمه للوجود ، وإعطائه معنى وملولاً .

وإذا كانت وظيفة العلم هي تفسير الوجود ، فيمكننا القول بأن هناك حقيقة شعرية أو صدقا شعريا بالإضافة إلى الصدق العلمى ، وإن كانت معايير الصدق في الحالين تختلف ، وبذلك يصبح الشعر والعلم وسيلتين مختلفتين من وسائل التعرف على التجربة^(٢٣) .

هذا - وفي إطار حديث « كولردج » عن قدرة الخيال على خلق الوحدة الحية في العمل الفني يذهب إلى أن هناك نوعين من الشكل في الأعمال الفنية ، فهناك الشكل العضوى ، والشكل الآلى والميكانيكى ، والفرق بينهما هو إلى حد بعيد الفرق بين الخيال والتوهم ، فالشكل العضوى هو الذى يبدى الخيال

(٢١) كولردج : سورة أدبية ، ترجمة د . عبد الحكيم حسان ص ٧٢ ، ٧٣ . وانظر كولردج للدكتور مصطفى بدوى ص ٨٦ - ٨٩ . وانظر لستين سينر : الشعر والحياة ص ٣٢ والأمر بمحبه بالشاعر .
(٢٢) انظر كولردج للدكتور مصطفى بدوى ص ٨٩ . وانظر سورة أدبية ص ٧٢ .
(٢٣) لوكر دج ص ٦٤/٦٠ .

كما قلنا ، وينبع من باطن العمل الفنى ذاته ، ولا يفرض عليه من الخارج
لذلك كان الشكل الخارجى البحث ليس بالشئ المهم فى الشعر أو الفن عامة
وإنما المهم هو الشكل الباطنى العضوى ، أى مجموعة العناصر المكونة للعمل
الفنى والمتحدة عضويا بحيث تبدو فى كل لفظة فيها تقريبا رؤية الشاعر
للوجود ، ويشرح كولردج الفرق بين الشكلين بقوله :

« يكون الشكل آليا أو ميكانيكيا حينما نفرض على أى مادة معينة شكلاً
حددها من قبل ، شكلاً لا ينبع بالضرورة من صفات هذه المادة ، .. أما
الشكل العضوى فهو غير مكتسب ، ولكنه فى باطن الشئ ، ويتجدد من
خلال تطوره من الداخل ، ومعنى شكله هو بالضبط اكتمال نموه »^(٢٤) .

لذلك يصعب تحديد شكل ومضمون العمل الفنى ، فالشكل ليس إلا
المظهر الخارجى للمضمون^(٢٥) .

ومن منطلق إيمان ناقدنا بضرورة وجود الشكل العضوى الحى الموحد ،
فإننا لا نستطيع الحصول على لفظة حقيقية دائمة من أى جانب فى أى عمل دون
أن يكون منبثقا بطريقة طبيعية من كلية هذا العمل ، لذلك فإن الوزن فى الشعر
لا قيمة له إلا إذا جعلت أجزأؤه متناغمة مع الوزن ، فالوزن والموسيقى عنده
عنصر جوهرى لا يفصل عن العناصر الأخرى المكونة للقصيد ، بعد أن كان
النقاد من قبله من أمثال [هوبز] يفصلون بين صورة العمل ومحتواه اعتيادا على
أن العقل وحده لا الخيال هو جوهر الشعر . ومن قبل [هوبز] ، هاجم «ديكارت»
و « دريدن » الخيال ، فقد نظرا إليه على أنه أوهام ، وجنون ، وحى ، ولا بد من
وصاية كاملة للعقل عليه ، إلا أن كولردج جعل للخيال القيمة العظمى فى بناء العمل
الفنى ، وكان فى أثناء تحليله الشعر يوضح كيف يؤكد الوزن المعنى ، وكيف
يرتبط الشكل بالمضمون بفضل ملكة الخيال ، بل كيف يعبر النغم عن

شخصية المتكلم ، لذا لم يعد الوزن قالباً خارجياً جامداً يفرض على التجربة ، وإنما كان يعتقد أن الوزن والتجربة الشعرية بشتى عناصرها يولدان معا في اللحظة نفسها . وبينه كولردج إلى أن الانفعال لا بد أن يظهر في اللغة والوزن على سواء ، فالعلاقة بين الوزن والتجربة ليست مجرد علاقة شركة وجوار ، وإنما هو علاقة عضوية نامية حية ، مما يرفع من مستوى انتباه القارئ وحيويته وقدرته على الاستجابة ، والتأثر ، وما يثير دهشته ، ويرهف حسه ، يقول :

« إن الوزن إذا ما قصد استعماله لأغراض شعرية أشبه ما يكون بالخمرة .. فالخمرة في ذاتها عديمة القيمة ، بل إنها كريهة المذاق ، ومع ذلك فهي تضافى على الشراب الذى تترج به بنسب معقولة روحاً وحيوة »^(٢٦) .

ويعلق « شيللى » على كلام « كولردج » بقوله : إن الانسجام اللفظى الذى يتم بالاختيار الملائم للألفاظ ، وترابط الأصوات مع المعنى ، هو جزء من الطريقة التى يحقق بها الخيال بلوغ النظام الأمثل ، « لذا فإن الترجمة من لغة إلى أخرى ، التى تعنى فقدان هذه العلاقة الفريدة تكاد تكون مستحيلة »^(٢٧) .

إن الصوت والمعنى يأتلذان معاً كأنهما مركب عضوى ، مثلما تنمو البلرة حتى تصبح زهرة ، ولا يمكن أن يوضعا معاً بطريقة آلية^(٢٨) .

ولما كان المعنى فى الأدب لا ينفك عن عالم المجاز بأى حال من الأحوال ، فإن الوزن والمجاز مترافقان فى العمل الأدبى ، وهذا ما أشار إليه Estiman « ماكس إيستان » فى كتابه « العقل والأدب فى عصر العلم » ، إذ إن المبدئين الناظمين للشعر عندهما ، الوزن ، والمجاز^(٢٩) .

لذا يرى النقد « البنائى » الحديث أن القافية إذا كانت تنتمى للوهلة الأولى

(٢٦) كولردج ص ١٠١/٩٨/٤٩ .

(٢٧) ديفيد دتش : مناهج النقد الأدبى ص ١٨١ . وراجع من الوجهة النفسية لى دراسة الأدب

وقده (ط ٢) ص ١٠٠ .

(٢٨) مناهج النقد الأدبى لديفيد دتش ص ١٨١ . وراجع من الوجهة النفسية ص ١٠٠ .

(٢٩) نظرية الأدب : لأروى ولوريم ورومى ويلك ص ٤٣٤/٤٣٩ .

إلى المستوى الصوري الموسيقي ، والاستعارة إلى المستوى الشعري الدلالي ، إلا أن هناك تداخلاً بين هذين المستويين يتصل ببنية التركيب الشعري وخصائصه الموسيقية والدلالية معاً^(٣٠) .

إنه التداخل بين الموسيقى الجهورية ، والموسيقى الداخلية ، التداخل العضوي النامي الحى الذى يرفع من مستوى التجربة ويرتفع بها إلى مستوى الشعور مما يسمح لها بالتأثير .

ويعنى كولردج على هذا تعريفه القصيدة الحقة بقوله :

« إن القصيدة الحقة « المشروعة » هى التأليف الذى يكون فيه للقافية والوزن صلة عضوية بالعمل كله ، فهى عمل تتأزر أجزاؤه ، ويفسر أحدها الآخر ، وينسجم كل منها ويتساند فى نطاق التناسب مع أهداف التنسيق العروضى ، وآثاره المعروفة »^(٣١) .

إنها - أى القصيدة المشروعة - ليست نسيجاً متهاثاً تخلص منه بالنتيجة العامة سريعاً دون أن نكون مسوقين إلى اكتناه حقيقة العمل المتميزة بتكشف الأجزاء المكونة له ، وهذا ما يحدد وظيفته ، ويبرر وجوده^(٣٢) .

ولعل ألحظ فى هذا الكلام ما يوحي بأن « كولردج » يهتم بعملية « الكشف » الذى يضع العالم المبتذل المألوف فى ضوء جديد مما يثير الدهش والتعجب ، وهذا اتجاه رومانيتكى يشهد على مذهب الشاعر ، يقول كولردج فى تأكيد هذا الاتجاه :

« كان السيد « ورزورث » يهدف إلى أن يضع سحر الطرافة فى أمور الحياة اليومية .. بالمقايض انتباه العقل من سباته المعتاد ، وتوجيهه إلى جمال العالم القائم أمامنا ، وإلى عجائبه »^(٣٣) .

(٣٠) د . صلاح فضل : نظرية الناقية فى النقد الأدبى (ط ٢) ص ٣٦٦ .

(٣١) و (٣٢) متلج النقد الأدبى لديفيد دتش ص ١٦٢ .

(٣٣) متلج النقد الأدبى لديفيد دتش ص ٢٥٢ .

معنى ذلك أن « وردزورث » كان يحاول تعريف جمهوره أن المؤلف كان في حقيقته غير مألوف ، ويفسر الأستاذ « بروكس » ذلك بوجود لغة التناقض في شعر وردزورث المزدوجى خاصة ، إذ إن لوردزورث شعرا يؤثر المجهوم المباشر ، ويصر على البساطة ، يقول « بروكس » محتمدا على ما قاله وردزورث في مقدمة الطبعة التالية لمجموعة حكايات غنائية - Lyrical Ballads إنه يختار أحيانا ومواقف « من مألوف الحياة » ، ولكنها تعالج من قبله بحيث « إن الأمور العادية تقدم إلى العقل في مظهر غير عادى »^(٣١) .

وهذا ما يوضح الفارق بين لغة العلم ، ولغة الأدب عند كولردج ، فالعلم يقول الأشياء تصرىحا ، وبطريقة مباشرة ، والشعر يعبر عن نفسه بطريقة التناقضات والمفارقات وينحو غير مباشر ، مما يقدم لنا مواقف لا يمكن تلويرها ، وتقديمها ، في أى شكل آخر من أشكال الكلام ، إنه يقدم لنا نوعا من البصيرة ، والرؤى مما يوقظ القراء من سبات مفهوماتهم السابقة ، فيتوجهون لتأمل وجهة نظر جديدة من خلال الفن ، وليست هذه بطبيعة الحال هي الوسيلة الوحيدة لإدراك انطباع جمالى تجاه النص ، وإنما هي من الوسائل الجديدة بالتقدير .

ويمسّ كولردج قضية « المنفعة » ، و « الخير » في الأدب والشعر ، مؤكدا عدم وجود علاقة للجمال بفكرة الخير ، أو الصلاحية المباشرة ، فاللذة ، والمتعة المصاحبة للجمال لذة ، متعة ونشوة خالية من المنفعة ، وهو في ذلك يرى ما يراه « جاريت » ، يقول [جاريت] في ذلك :

« نؤكد قبل كل شيء أن الجمال ليس هو الفائدة ، ولا هو مقترن بها ، فإن الخير ، والفراسة أقل نفعاً من الخنزير ، ولكننا عادة نعدهما أجمل منه^(٣٢) » .

وانطلاقا من هذا التصور قدم « كولردج » « الحدس » على التفكير المنطقي

(٣١) السابق ص ٢٥١ - وفي تحليل نموذج من أبيات وردزورث تؤكد ذلك ص ٢٥٠ .

(٣٢) جاريت : فلسفة الجمال ص ١٦/١٥ .

وآمن بقدرة الحدس على الوصول إلى صميم الأشياء بوصفه يمثل نوعاً من المعرفة الفجائية التي ليس لها مقدمات من تفكير وتروُّ ، كما أنه آمن بوحدة الوجود ، وهاجم النظرة المادية الآلية ، وفي مجال الأخلاق أكد أهمية الإرادة ، والعاطفة ، وجعل الدين مسألة تجربة روحية وحدس ، وفي السياسة رفع من شأن التقاليد ، والتراث القومي ، وهاجم الفكر النظري الصرف ، والفهم المنطقي البحت ، مما حدا به إلى أن يؤكد أن منبع الدين هو العقل ، أما أساسه فالتجربة الروحية المباشرة .

وانطلاقاً من هذا التصور أيضاً اهتم كولردج باللغة ، وبالتحليل اللغوي ، وبالقوى اللا واعية في الإنسان ، وتأمله الأحلام ، والحالات النفسية المهمة مما جعله من رواد سيكولوجية اللا شعور ، لذلك كان للمشاركة الوجدانية عنده أثر في المتعة بالعمل الفني ، وفيما تخلقه هذه المتعة من أثر أخلاق وفضي غير مباشر ، وهو في هذا متفق مع « كانط » في بيان الدور الذي تقوم به المشاركة الوجدانية في تقوية الأخلاق والحياة الخيرة^(٣٦) .

وهكذا يتضح لنا أن « كولردج » تلميذ وفي إلى حد كبير لأستاذه « كانط » ينتصر لشكل العمل الفني ، ويؤمن بقدرة الحدس على الوصول إلى صميم الأشياء في الأعمال الفنية ، وإن كنا نلمح صدى لأهمية المضمون عنده ، خاصة عندما يجعل صورة العمل هي الشكل الخارجي للمضمون ، ولكنه يخفي هذا دوماً وراء اهتماماته الفنية الخالصة ، وليس ذلك غريباً ، فلقد تأثر كولردج بأستاذه « كانط » وخاصة في آرائه عن الخيال ، فكانط يرى أن « ملكة الخيال ضرورية لعمليات المعرفة ، إذ إن الخيال وسيط بين معطيات الحس ، وصور الفهم المنطقي المجرد »^(٣٧) . مما يجعلنا نؤكد أن كولردج لم يخرج بعيداً عن الإطار الذي رسمه الفيلسوف « كانط » من قبل لمفهوم الجمال الخالص ، مع ملاحظة أن كولردج قد طور قضية الخيال ، معالجاً على أساسها قضية الوحدة في العمل الأدبي بوصفها معلماً جمالياً مهماً ، مؤكداً بهذا ارتباط

(٣٦) انظر « كولردج » : ص ١٢٦/١٣٦/١٤٢ .

(٣٧) كولردج : ص ٨٥ - وانظر الفن خيرة لجون ديوى ص ٤٥١ .

الشكل بالمحتوى ، محددا مسئولية الفنان تجاه عمله في إطار مفهوم الخيال الثانوى الذى يتميز به الفنان وحده عن سائر الناس ، وبما ترتب على ذلك إدراكه مفهوم الشعر ، ورسالته الجمالية في الحياة ، وقدرته على إيجاد رؤية أو فلسفة خاصة في الوجود ، وهذه الرسالة يؤديها الفن دون أن يفرض عليه شيء خارج عن طبيعته ، ووظيفته ، وهى وظيفة إمتاعية جمالية بحثة تسمو فوق المصالح ، وتعلو على النفع ، وترتبط بالذقة ، وهذه الأخيرة تصاحب عملية الإحساس بالجمال ، كما يقول كولردج نفسه ، هذا الإحساس الذى يتضمن حالة مثارة من الهزة النفسانية الخاصة ، وإن استعمال اللغة على وجه خاص كفيل بإحداث هذه الهزة ، أو الانفعال الخاص ، أو النشاط ، أو الحيوية ، مما يساعد على تحديد رؤية معينة للوجود ، ومعرفة خاصة بأسرار الطبيعة الإنسانية أو بلفة أخرى ، مما يعين على تحديد مغزى معين للحياة ، إذ إن الحياة نفسها ، ليس لها معنى مباشر يختص بموضوع العمل . وها هو ذا الجمال عند ناقلنا ، ثم إن الجمال في الأدب عنده ليس في مجرد إثارة الانفعالات ، والأحاسيس وحسب « كما يقول بعض الرومانتيكيين » ، ذلك لأن أرخص أنواع الأدب يستطيع أن يثيرها .

كما أن كولردج لم يجعل موضوع العمل مقابلاً للصورة فالقيمة الشعرية كلها إنما تكون لصورة القصيدة ، وليست لموضوعها ، فالصورة هى كل شيء .

ولعل الفض من قيمة الموضوع عند أصحاب فكرة الشعر للشعر راجعة إلى أن الموضوعات لا تتفاضل - كما قلنا - وليس هناك موضوع لا يمكن أن يعالجه الشعر ، أما الصورة ، وطريقة تناول وعلاقات وتفاعلات السياق والأسلوب هى المقدمة على كل شيء في الأثر الأدبى ، لذلك يتقاسم الخيال مع الجمال شرفه وأهميته بالنسبة للوجود الإنسانى .

(٣٨) وإن كان من الأدق أن نقول : إن الموضوع من حيث هو شيء خارج القصيدة يتقابل القصيدة ككل من حيث هى مادة لغوية لها صورتها على نسق ونسج معين .

لقد استعمل كولردج لفظ Esemplastic لتمييز عمل الخيال في الفن ، وهو يرمى من وراء هذا إلى توجيه الانتباه إلى العملية التي يقوم بها الخيال عندما يعمل على التحلّم سائر العناصر مهما كان اختلافهما أو تنوعهما ، وكأنّ الخيال - بوصفه قوة سحرية - طاقة مستقلة تعمل على ضم وصهر جميع ملكات النفس ، ومن هنا ليس الخيال سوى تفاعل بين العيان الباطني (أو الرؤية الداخلية) ، والعيان الخارجي ، ويبقى العيان الباطني دائماً هو الأساس بوصفه الأداة التي يتم عن طريقها ضبط العيان الخارجي ، وهذه هي القاعدة التي تقوم عليها المزوجة التي يحدثها الفن بين الإنسان والطبيعة ، فضلاً عن أن الفن عن طريق الخيال يشعر الناس بما يجتمعهم في إطار وحدة الأصل ، ووحدة المصير^(٣٩) .

(٣٩) انظر لجون ديوى : الفن بحياة ص ٤٥٩/٤٥٧/٤٦٣ .

رابعاً : آرثر شوبنهاور اعتماداً لمفاهيم الجمال الكانطى

ومن تلاميذ « كانط » المعروفين الفيلسوف « آرتور شوبنهاور »
Shopenhaur ١٧٨٨ - ١٨٦٠ ، وقد كان أشد اهتماماً بالفن من أساتذته نفسه
بفضل ثقافة واسعة ، وتجارب عميقة في هذا المجال ، وقد حدد « شوبنهاور »
ماهية الفن بأنه تأمل الأشياء مستقلة عن مبدأ « العلة الكافية »^(١) .

ومما يلفت النظر ، أن أثر هذه النظرة الأفلاطونية واضح عند « شوبنهاور »
فالفن يتأمل الأشياء كما هي قى أبديتها ، وهو غير العلم الذى يبحث عن العلل ،
والمعلولات ، ومن ثم فالفن عند « شوبنهاور » نوع من المعرفة ، ولكنها معرفة
تضاد المعرفة العلمية العقلية التى هى من عمل العالم ، والتى لا تتحمل خلافاً ،
كما أنها سرعان ما تهزم صفقد رونقها ، وقيمتها إذا تقدم الزمن ، وحلت محلها
حقيقة علمية أخرى .

أما في نطاق الفن ، فالفنان يخرج من شخصيته ، وينسى غاياته ومصالحه ،
ويصبح ذاتاً عارفة تنفذ إلى سر الكون بوصفه وحدة^(٢) ، وعلى هذا يصبح
نشاطنا الروحي خارجاً تماماً عن مجال الإرادة ، ومصالحها الذاتية ، ويصل إلى
حالة التنزه التى تغدو فيها الذات أداة للتأمل المحالص الذى يتغلغل به في قلب
الأشياء وماهيتها الباطنة .

ولذلك يقال : إن الفن هو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة ، والصور التى
يقدمها الفن على مدى تاريخه الطويل للجمال الإنسانى ، أو لمشهد طبيعي ،
فلكل هذه الصور قيمتها ، وأصالتها التى لا ينقص من قدرها مرور الزمن ،
واختلاف الآراء^(٣) .

ولعلنا نوافق « شوبنهاور » في تصويره طبيعة الفن من حيث إنه يضمنى على
الجزئى العابر طابع الكلية والشمول ، إلا أننا نرفض كما رفض الدكتور عاطف

(١) الدكتور فرّاد كامل / الفرد في فلسفة شوبنهاور ص [٥٠/٤٩] .

وانظر للدكتور فرّاد زكريا : آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة ص ٢٧٦ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) انظر فلسفة الجمال ، وشأه الفنون الجميلة ص ٥٨ .

جودة مسبقاً ، أن يكون الفن انسلاخاً من الشخصية ، و خلاصاً تاماً من الإرادة الجزئية التي بدت له ، إذ الفن كان ولا يزال إبداعاً تتأكد فيه الذات وتسبق الإرادة .

وبعامة يسمو « شوبنهور » بالقيمة الجمالية ، ويضعها في أعلى مستوى يمكن أن يرقى إليه الإنسان ، وفي إطار فلسفته العامة ، وفيها أن العالم لا إرادة ^{٤٦} (تأمل) - الفنان مثل الفيلسوف ، إذ إنه يشاركه في عبقريته ، ومضمونها ، كما يشاركه في القدرة على التأمل الميتافيزيقي من خلال صور عقلية ، والفنان أيضا يتمثل هذا الوجود الميتافيزيقي من خلال أعماله الفنية ، والغاية من الفن عنده هي الوصول إلى نوع من الفناء التام ، أو الغبطة الشاملة التي تتحقق إرادة الفنان عن طريقها من خلال عملية الإبداع الفني^(٤٧) .

والمعرفة في الفن حدس ، وحين تغلب المعرفة « الحدسية » intuition على الإرادة (أي الجانب العملي) - فيما يقول « شوبنهور » فإن الذات العارفة مرعان ما ترى الجمال في كل شيء ، ويستطيع الفنان المصور حينئذ أن يصوب إدراكه الموضوعي المحض نحو أنفس الأشياء ، وأحقرها ، فيولد لنا من تلك الطبيعة الصامتة لوحات ناطقة تثير الانفعال ، وتولد في النفس الإعجاب ، مما يبدو هنالك من هدوء عقل تحرر من الإرادة ، والمنفعة ، فاستطاع أن يتأمل الموضوعات بدقة وعناية وموضوعية^(٤٨) .

لذلك ، فالخبرة الجمالية ، لا بد أن تتطوى على فرار من المظهر إلى الحقيقة ، من الصيرورة إلى الوجود ، من الجزئيات المحسوسة إلى المثال ، لكي يبقى بوصفه مثلاً ، ومعنى هذا المتعة الجمالية تنحصر أولاً في واقعة « المعرفة الخالصة » المتحررة من كل إرادة . وحينئذ نقول عن شيء ما: إنه جميل ، فإننا نعني بذلك أنه موضوع « لتأمل وجداني » أو « إدراك جمالي » يجعل موقفنا منه موضوعياً صرفاً ، فلا نعود نشعر بنواتنا بوصفنا أفراداً ، بل بوصفنا ذوات عارفة خالية من كل إرادة^(٤٩) .

(٤٦) فلسفة الجمال . ونشأة الفنون الحديثة ص ٤٦

(٤٧) (٦٢) مشكلة الفن ص ١٩٢، ١٩١

معنى ذلك أن « التأمل عند شوبنهاور » يعد حاسة أخرى لإدراك الجمال ،
فالتأمل يصير ذاتا عارفة خالصة متحررة من الإرادة ، ومن الألم ومن الزمان
بفضل نوع من التطهير الجمالى -- على حد قول كروتشيه -- وعندئذ يبدو الفن
كشفا حدسيا غامضا معجزاً بما فيه من أفكار - « إنه تأمل الأشياء بصرف
النظر عن مبدأ العقل »^(٧) .

من هنا نلاحظ أن « التأمل » الذى يريده « شوبنهاور » تأمل روحى خالص
من الغاية ، ولا يكون كذلك بطبيعة الحال إلا إذا كان نشاطنا الروحى متحررا
من الإرادة ، والمصالح الذاتية العملية التى تعوق تأملنا الخالص الذى يمس باطن
الأشياء ، وقلبها ، وماهيتها الداخلية .

إن نظرة الشاعر التأمل نظرة مباشرة متميزة بالجلدة ، ومتحررة من قيود
العادة والعرف ، إن التأمل لدى الشاعر العبقرى أداته الفعالة لتحطيم ما يقف
بينه وبين الأشياء موضوع تأملاته ، تلك التى أقامتها العادة ، والأجيال السابقة
ففى الموضوع جديدا رؤية مباشرة ، وكأنه لم يره ، وهنا ينبثق الإحساس
بالجمال ، إنه إحساس مشوب حيثذ بالدهش ، والعجب والسحر ، وعلى هذا
النحو « لا يوجد شيء مألوف ، أو حقيقة عتيقة فى نظر الفنان العبقرى ، وإنما
كل ما يلمسه يصبح جديدا غزيرا ذا دلالة مباشرة » وهذا هو بعض المقصود
من قول « كولريدج » فى تعريفه الخيال الثانوى ، كما سبق القول : « إنه
يذيب ، ويلاشى ، ويحطم ، لكى يخلق من جديد »^(٨) .

لذلك فإن شعور الإنسان بالجمال من أرق ما تحظى به النفس فى هذه
الحياة ، إذ به يستطيع الإنسان أن ينتصر على الإرادة ، وهى فى نظر « آرثر
شوبنهاور » سبب كل شقاء ، لأنها تنتهى بصاحبها إلى القلق والمجاهدة ، فإذا ما
استغرق الإنسان فى « التأمل » المحض فى الجمال سهل على عقله أن يصل إلى
الغاية التى ينشد لها ، وهى التسلط على الإرادة ، والتحكم فيها ، وعندئذ

(٧) علم الجمال لمويسان ٥٠ .

(٨) انظر كولريدج للدكتور مصطفى بدوى ٨٩ .

يقترّب من الخال التي تحفظ عليه وجوده ، وكيانه ، وهي حال العلم الذي لا إرادة فيه^(٩)

إنه حال الطمأنينة ، والخلو من الألم ، والتحرر من أسر الهوى ، والاستمتاع بضرب من السلام النفسى العميق ، الذى يبعثنا عن مبادئ الوجود والحياة .

معنى هذا أيضا أن النظر الجمالى « ينطوى على خروج تام على أساليب المعرفة المقلدة بمبدأ العلة الكافية ، وحين يتحرر الإنسان من سيطرة الإرادة يفرس في طيات الموضوع ، وينسى ذاته متنازلاً عن ذلك الضرب الخاص من المعرفة ، القائم على مبدأ السبب الكافى والمقصود على إدراك النسب والعلاقات ، فإن الشيء الفردى المترك سرعان ما يرق إلى مستوى « المثال » أو الفكرة النوعية ، كما أن الذات العارفة نفسها سرعان ما ترق إلى مستوى الذات الخالصة المتحررة من أسر الزمان ، وشتى العلاقات الأخرى ، وعندئذ قد يستوى في نظرنا أن نرى الشمس تشرق من سجن أم من قصر »^(١٠) .

إذن كل شيء له جماله الخاص به من وجهة نظر « شوبنور » ولكن هناك سلماً يبدأ بالمادة ، ويتنهي إلى الحياة ، ومن الكائنات الحية إلى الإنسان ، « والجمال الإنسانى هو أعلى مستوى من المستويات الكاملة التى يمكن معرفتها »^(١١) .

وجدير بالذكر أن ثمة فارقاً بين « التأمل الجمالى » ، و « الملاحظة » فيما أوضحه لنا الشاعر والناقد الانجليزى « كولردج » فى مقاله عن « المنهج »^(١٢) - فالعقل فى أثناء عملية « الملاحظة » إنما يسجل بأسلوب سلبى خالص الإحساسات التى تصل إليه من العالم الخارجى ، ويكون حينئذ بمثابة المرآة لآتملو وظيفتها العكس صورة طبق الأصل ، هذه الصورة هى التقليد (copy) -

(٩) دنيس هويسمان : علم الجمال ص ٤٩ .

(١٠) انظر مشكلة الفن ص ١٩٠/١٩١

(١١) علم الجمال لهويسمان ص ٤٩

(١٢) كولدج ص ٧

أما في حالة « التأمل » فإن العقل ينطوى على ذاته في حالة نشاط إيجابي ، ويفرض صوره على الإحساسات السلبية ، فيضفى عليها معنى وقيمة ، ولا تأق المعاني من الخارج عن طريق الملاحظة ، وإنما تنشأ في ذات الشاعر عن طريق « التأمل » بوصفه « أحد وظائف الفكر القادرة على التفكير » الجديد « في فكرة متكاملة انتهى الفكر من تشكيلها »^(١٦) ، وإذا كان الأمر كذلك « فالملاحظة » تقلب النظر في الشيء من وجوه مختلفة باعتبار ما هو عليه - ثم إن علماء النفس يرجحون أن الحس يجرى في المكان نفسه الذي يجرى فيه التأمل^(١٧) وهذا مما يعطيه أهمية تفوق الملاحظة ودورها في العمليات العقلية والإبداعية على سواء .

وفضلا عن ذلك فإن الملاحظة وحدها لا تستطيع أن تخلق شكلاً حياً كما يفعل التأمل وإنما يكون الشكل الذي توجده شكلاً صناعياً ميتاً ، ويشبه كولردج عمل الملاحظة بجمع ربع برتقالة ، وربع تفاحة ، وربع ليمونة ، وربع رمانة ، ويضم هذه الأرباع جميعاً بحيث يبدو النتائج وكأنه فاكهة مستديرة ملونة .

وقصارى القول أن التأمل يتضمن عملية الخيال الثانوى الذى حدثنا عنه كولردج ، لذلك فهو يخلق لنا كائناً حقيقياً حياً وموحداً ، « إنه يطور بذرة الحياة من باطن الشيء عن طريق ملكة الخيال ، وذلك طبقاً لفكرة أو معنى معين في العقل »^(١٨) .

واعتقد أن الفروق التى أوضحها النقاد من أمثال « كولردج » ، و « ليفور ريتشاردز » ، و « هاملتون » وغيرهم بين « الملاحظة » و « التأمل » ، أو بين الخيال « الأولى » ، و « الخيال الثانوى » هى الفروق نفسها التى وضعها « ديبلى » G. Diblee بين نوعين من الحس ، « الحس الخالص » أو

(١٦) (١٧) الأئس النفسية للإبداع الفنى (ط ٢) ص ١٩٢/١٩٣ .
(١٨) انظر كولردج ص ٧٠ - ٧٢ .

البسيط ، و « الحدىس الرائق » ، حدس الشعراء والفنانين ، الأول يطلنا على الحق الذى لا جدال فيه بطريق مباشر لا يقوم على أى نوع من التأهب والإعداد لمواجهة المشكلة ، والثالى تبيين فيه آثار التفكير الشعورى ذلك لأنه حدس مشيد على التجربة تأتينا نتائجها بعد أن نبذل الجهد الهائل لدرجة أننا لا نصل إلى ما يعيننا ، إلا أننا بعد فترة ما نفجأ بالحلم يزرغ فى ذهننا ، ومن ثم يكون لهذا النوع ميزة أخرى غير ميزة القيام بالجهد المشعور به ، هى أن المضمون يزرغ فى الذهن ككل لا جزءاً بعد جزء ، لذلك تبدو العملية الإبداعية حية موحدة ، إنه الحدس الذى يتميز به العباقرة ، أما الحدس البسيط فهو ذلك النوع الشائع عند الجميع^(١٦) .

إننا نحس فى العمل الأدبى الذى دخله « التأمل » بأن ما يقوله الكاتب هو وحده الذى يمكن قوله فى الموقف المحدد ، ولا ألفاظ غير تلك التى استعملها تؤدى الوظيفة نفسها ، والمعانى التى يصل إليها الشاعر عن طريق التأمل ، والتى يجسدها فى عمله الفنى هى « القيم » التى تبرزها العبقرية الشعرية فى عالم حجبت العادة والتقاليد الفكرية ما فيه من معنى ، وقيمة عن أنظارنا ، أى إنها تمثل لنا تقييم الشاعر للوجود ، والحياة الإنسانية ، لذلك فالرجل العبقرى - لدى كولردج - « هو الذى يحس بلغز العالم ، ويعيننا على حله »^(١٧) .

إن ما ذهب إليه كل من « شوبنهاور » و « كولردج » مما يؤكد لنا أن الذاتية شرط أساسى لتفوق الفنان ، وامتيازها ، وبلوغه درجة عالية من الأصالة ، والجمال ، ذلك لأن الأثر الفنى تمبوا وخلقا هو محصلة اتحاد ذات الفنان بالعالم الخارجى والباطنى معاً ، وعندئذ يزول ما هنالك من تناقض بين الفروح والمادة ، « والخيال هو القوة التى تمكنه من أن يخلق لنا عملاً يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات » - فالعمل الفنى يعبر عن الحقيقة التى نحاول

(١٦) انظر الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة (ط ٢) ص ١٩٢/١٩٣/١٩٤ مع ملاحظة أن العمليات الحدسية تجري فى مستوى ما تحت الشعور ولا يظهر فيها فى المستوى الشعورى إلا نتائجها وهى كسلبية التأمل كمنزى بنفسها .

(١٧) انظر كولردج ص ٨٦ .

الفلسفة التعبير عنها ، ألا وهي أن الشعور واللا شعور ، الروح والمادة شيء واحد في الأصل^(١٨) .

ويؤكد « شوبنهاور » أن العمل الفني الجميل إنما هو انعكاس لاتحاد الذات بالموضوع مما يدل على الأصالة ، يقول في ذلك :

« الأسلوب هو تقاطيع^(١٩) الملامح ، وملاحه ، وهو أكثر صدقاً ودلالة على الشخصية من ملاح الوجه ، ومحاكاة الكاتب لأسلوب غيره أشبه بارتدائه قناع وهو أمر لا يلبث أن يثير التقزز والنفور ، لأنه موات لا حياة فيه .

أما بالنسبة لأولئك الذين يكتبون ، بمن يفكرون لأنفسهم ، فالأمر مختلف لأن القارئ يستطيع أن يتبين لهم أساليب تميزهم ، وأعني بذلك الكتاب الذين لم ينحطوا إلى أي نوع من أنواع المحاكاة^(٢٠) .

معنى ذلك أن الفنان هو صلة الوصل بين الطبيعة التي يخالطها بقوله : « هذا هو ما كنت تريد أن تفعله ، وفاتك فعله » ، وبين المشاهد الذي يقول :

« إن بصرك لمن الضعف الشديد بحيث لا يستطيع أن يتلمس ما هو شائق حقاً في الوجود^(٢١) .

من أجل ذلك ينبغي أن تهض الفنون بالمهدف الأوحدها ، ألا وهو الكشف بوضوح عن الأشكال الخالدة التي لا تعد الأفراد سوى عينات باهنة لها ، لذلك كان على فنون الشعر غنائية ، أو ملحمية ، أو درامية ، أو فن مغامرات ، كان عليها ألا تقتصر على إبراز نماذج العالم الفيزيائي ، وإنما عليها أن تخرج إلى وضوح النهار أنواع الخصائص المزاجية وأنواع المشاعر والأهواء^(٢٢) .

(١٨) انظر كولردج ص ٨٦ .

(١٩) فن الأدب ، من عبارات شوبنهاور : ترجمة شفيق مقلص ص ٥٣ .

(٢٠) (٢٠) | (٢١) | أنثريه كريسون : شوبنهاور : ترجمة أحمد كوي ص ٤٧/٤٦ .

هنا ، والشفقة عند « شوبنور » أشبه بحاسة سادسة لإدراك الجمال .
فالإحسان لا يتمكن من معرفة الأشياء وفهمها إلا بالقدرة الذي يتعاطف به
معها ، ويقدر ما يشفق به على الإنسانية ، والمشاركة الوجدانية عنده هي الغاية
السامية للفلسفة بأسرها^(٢٢) .

وانطلاقاً من هذه الأفكار والنظرات الرومانتيكية في مسألة الجمال والفن ،
حدد شوبنور « الموسيقى » من أرق الفنون ، لأنها تختلف عنها في أنها ليست
صورة من صور الفكر ، بل صورة مباشرة من صور الإرادة نفسها التي هي
جوهر جميع الأشياء^(٢٣) .

ذلك لأن الموسيقى - كما يقول جون ديوى - تطبيقاً على رأى شوبنور فيها
- نضع أمام أعيننا صميم عمليات الإرادة فنبقى لنا السبيل لتأملها ، لذلك
« فإن الفواصل الموسيقية المحددة في السلم الموسيقى توازى الدرجات المحددة
للتحقق الموضوعى للإرادة ، وبالتالي فهي تقابل الأجناس الموجودة في
الطبيعة »^(٢٤) .

أو بمعنى آخر : إنها عنده « ميتافيزيقا » على حد قول « هومسان »^(٢٥) ، أو
كما يقول « شوبنور » نفسه :

« إنها تكشف عن ماهية العالم الدفينة ، وتفصح عن أعمق حكمة ممكنة
بلغة لا يفهمها العقل »^(٢٦) .

إن في الموسيقى شيئاً أليفاً لا يمكن التعبير عنه ، فهي تبدو لنا أشبه بصورة
لفردوس مألوف لنا غير أننا لا نتركه أبداً ، فهي بالنسبة لنا محقولة ، وإن كان
لا يمكن بأية حال تفسيرها^(٢٧) ، لذلك يقول « شوبنور » :

(٢٢) هومسان : علم الجمال ص ٥٠ .

(٢٣) آرژند كوليه : للدخول إلى الفلسفة ص ١١٩ - وعلم الجمال لهومسان ص ٥٠ .

(٢٤) جون ديوى : الفن خيرة ص ٤٩٨ .

(٢٥) هومسان : علم الجمال : ص ٥٠ .

(٢٦) مشكلة الفن ص ٢٤٧ .

(٢٧) علم الجمال لهومسان ص ٥٠ .

« إنه يبدو لمن ترك سيمفونيته | تنفضل في نفسه تماماً ، أنه رأى كل الأحداث الممكنة للحياة وللعالم ، وهي تمر في داخله ، ومع ذلك ، فإنه لو أمعن التفكير في الأمر ، لما أمكنه أن يؤكد وجود أى تشابه بين هذه القطعة الموسيقية وبين الأشياء التي تمر بذهنه ، ذلك لأن الموسيقى تختلف عن كل الفنون الأخرى في أنها تصوير مباشر للإرادة نفسها » (٢٨) .

وانطلاقاً من هذا التصور يمكننا تسمية العالم موسيقياً متجسداً ، أو إرادة متجسدة ، على أساس أن الموسيقى تتميز عن كل الفنون بأنها تمثل عالم الزمان الخالص بلا مكان ، فهي عالم إلى جوار هذا العالم الذي لا تعد جزءاً منه ، ذلك لأنها تكشف عن ماهية الإرادة الكونية بطريقتها الخاصة ، ولذلك استطاع « شوبنهور » أن يقول :

« إن في وسع الموسيقى أن توجد لو لم يكن للعالم وجود على الإطلاق ، إنها لا تعبر عن شيء مما في هذا العالم بعكس الفنون الأخرى التي تستعين بوسائل مادية كاللحجارة وغيرها من المواد في النحت والعمارة » (٢٩) .

كما أنها - أى الموسيقى - قد تمثل جميع حالات الوجود في الكون ، كما قال شوبنهور نفسه (٣٠) .

وهذا معناه أن الفنون تدرج بحسب صلتها بالطبيعة ، أو ترجمتها عنها ، أو استعانتها بها في مراتب ، ولعل أقربها إليها الرسم ، والنحت ، والتمثيل ، والأدب ، والرقص ، والفناء ، أما الموسيقى فهي بطبيعتها أكثر الفنون استقلالاً ، إذ إنها ليست فناً تشكيمياً لموضوعات يمكن الإشارة إليها ، كما أنها ليست فناً يستمد عناصره من الواقع الخارجى مباشرة ، كما أنها لا تصور أو لا تقلد شيئاً له صلة بالواقع الخارجى مباشرة ، كما يفعل الرسم ، أو النحت ، أو الأدب ، الذى يمثل الواقع عن طريق الرموز اللغوية ، الموسيقى إذن لا تمثل شيئاً ، وهي

(٢٨) | (٢٩) | الدكتور فؤاد زكريا : آراء نقدية في مشكلات الفكر من ٢٧٧ .

(٣٠) | ديفيد دتش : انظر منابع النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق - ترجمة د . يوسف نجم من ٢٢٢ .

في هذا نخط مستقل بذاته^(٣١).

وليتضح معنى هذا أكثر نقول : إن الموسيقى تتساوى مع المثل ، أو إنها كالمثل تعبر عن الإرادة ذاتها جوهر الوجود ، إنها لا تمثل إلا ذاتها في صورة مستقلة عن كل وجود آخر ، وعن أى منفعة عملية كما قلنا ، في حين أن الفنون الأخرى توضح المثل ، ولكنها ليست المثل نفسها ، بحيث نجد لكل فن مجموعة خاصة من المثل ، فالعمارة مثلا مظهر للحدس بأفكار الثقل ، والمقاومة ، والظلال الجامدة في الطبيعة - وهي تمثل عند شوبنهاور أدنى مرتبة في عالم الفن - وهناك الحدائق تعد مظهراً للحدس بالطبيعة النباتية .. أما الموسيقى فهي لغة عامة كلية ، تخاطب القلب ، ولا تتعامل بالتصورات مع العقل ، بل إنها تتعامل مع الروح مباشرة وبغير تصورات ، وهذا يعني أنها تمثل ذاتها في صورتها المستقلة عن كل وجود آخر ، تفسير ذلك « أن الموسيقى لا تعبر عن صورة معينة من الفرح والحزن ، أو الخوف ، بل إنها تعبر عن كنه السرور وجوهره ، إنها لا تشابه أو تمثل لنا الوجود ، بل هي تقدمه لنا في حركته »^(٣٢).

والشعر بطبيعة الحال يلي الموسيقى في المرتبة لتضمنه العنصر الموسيقى ، ومن خلاله « نرق إلى مستوى المثل الجوهري للإنسان نفسه ، ومن ثم فإننا نبلغ أوج أو ذروة نتائج أو ثمرات الإرادة بوساطته »^(٣٣).

وجدير بالذكر أن « شوبنهاور » لم يكن أول من تحدث عن الموسيقى بهذا المفهوم ، أى بوصفها تعبيراً مباشراً عن الإرادة الخالصة ، والمشاعر الإنسانية ، إذ إن « أفلاطون » يعد أقدم من تحدثوا عن الموسيقى وفقاً لهذا التصور ، فيما ذهب إليه « جاريت » ، وإن كان « جاريت » نفسه يرى أن الرقص أحق من الموسيقى بهذا الوصف إذ قال :

(٣١) انظر للدكتور مؤاد زكريا : التعبير الموسيقى ص ٩ .

(٣٢) جون ديوى : الفن الحيوية - ترجمة د . زكريا إبراهيم ص ٤٩٦ . وانظر للدكتور أميرة مطر :

مقدمة في علم الجمال ص ١٥١/١٥٧ .

مقدمة في علم الجمال ص ١٥١/١٥٧ .

إن نظرية أفلاطون في الموسيقى تصور الخلق الإنساني ، والمشااعر الإنسانية تصويراً مباشراً حياً ، يفوق تصوير الفنون الأخرى لها ، ولعل الرقص أحق من الموسيقى بهذا الوصف ، ويضيف قوله :

« وربما لم يكن هناك فن يمثل - في صدق - شعورنا بالجلال والجمال ، والهدوء ، والروعة ، كفن العمارة ، وإذا سلمنا بذلك جاز لنا أن نسأل : ألا يجوز أن الغابات والصواعق ، والجبال ، والجنادل ، والبحر ، والزهر ، والمدن الكبيرة ، ووجوه البشر في نظرنا حالات عقلية ، فتجعل إدراكنا لها واضحة جلياً بعد أن كان غامضاً مبهماً » (٣٤) .

فالشئ يكون جميلاً - إذن - لأنه « بدرجة ما » يصف أو يصور في قوة شعوراً ، يمكننا أن نتخيله في نفوسنا ، وبذا نعرف بأنه شعور إنساني صادق (٣٥) .

ولعل أرى أن (جاريت) قد وفق في تحديده عبارته بقوله : « يصف شعوراً يمكننا أن نتخيله في نفوسنا » ليؤكد أن التلوق الجمالي ليس مشروطاً بتطابق العمل الفني لتجربة المتلوق الشخصية ، يكفي أن تعرف التجربة من خلال تجربة فردية ، ثم لأننا في الفن نتعامل مع تجارب ومواقف تعمى على مستوى الخيال ، ويمكننا أن نخضع أنفسنا لمسافة نفسية معينة تجعلنا نتلوق العمل ، وهذه المسافة يستطيع الفنان خلقها في العمل الفني الجيد ، لذلك تحدد القيمة في الفن بأنها ليست فيما تفضله فعلاً ، بل فيما هو قادر على إثارة تفضيلنا واستجابتنا ، لأن ما يفضلهُ بعض الناس في وقت ما بسبب الاستجابة السريعة أو السهولة أو الإلف ، أو البساطة ، قد يرفضه غيرهم عندما يكون موضع خيرة دقيقة صحيحة .

ومما يجدر ذكره أن الشاعر الأمريكي كاتب القصة القصيرة « إدجار آلان بو » Edgar Allan Poe [١٨٠٩ - ١٨٤٩] يرد جمال الشعر إلى عنصر

(٣٤) د . عزاد زكريا : انظر الشعر للموسيقى ص ٩ .

(٣٥) جاريت : فلسفة الجمال ص ٥١/٥٠ .

الموسيقا ، بوصفها أقوى عناصره الشكلية ، ولأنها الطريق إلى السمو الروحي ، وإلى الإيحاء الحصب ، كما أدرك هو الآخر أن الشعر شكل ، وصور قوية تحمل مادة خفية ، وقوته في إيحاته ، كتشغلات التأليف الموسيقي ، ولا شأن للشعر بالخير والحق ، ولكن بالجمال وحده ، و « بو » بهذا يعد من أوائل الدعاة المحدثين ، والسابقين على شوبنهور ، إلى « الشعر الخالص »^(٣٦) .

هذا ، ونعود فنقول : لعلنا قد لحظنا في العرض السابق نوعاً من التناقض - الظاهري - أو الازدواجية في استخدام كلمة « الإرادة » عند شوبنهور ، فالقن عند مظهر للإرادة ، إما بطريقة مباشرة كما هي الحال في الموسيقا ، وإما بطريقة غير مباشرة كما هي الحال في الفنون الأخرى ، والذي يقصده « شوبنهور » بالإرادة هنا ، الإرادة من حيث هي قوة ميتافيزيقية تكمن وراء كل ظواهر الكون ، هذا هو المعنى الأول .

أما المعنى الثاني ، فإنه يظهر لنا عندما نقول : إن الفن يحرم الفرد من رغبات الإرادة ، وأطماعها التي لا تقف عند حد ، والمقصود هو الإرادة في الإنسان بما لها من أطماع ورغبات لا نهاية لها ، وهذا المعنى الثاني كان في ذهن شوبنهور حيث تحدث عن الفن من حيث هو وسيلة لخلاص الإنسان وتطهيره^(٣٧) .

وصفوة القول مما يلخص « علم الجمال » عند « شوبنهور » أن الفنان يعبرنا بصره لكي ننظر به إلى العالم ، إذ إن الفن هو خير طريق للوصول إلى المعرفة « النقية » بالعالم ، ومن هذا الوجه يكون الفن هو « التفتح المزدهر لكل ما هو موجود ، وإذا كانت الإرادة هائسة يسيطر عليها الألم ، فالقن أفضل عزاء ، وهو راحة مؤكدة ، إنه باعث على القوة والراحة معاً ، مما يؤدي إلى هذه الحماسة الجمالية التي تمحو أزمات الحياة »^(٣٨) .

(٣٦) انظر النقد الأدبي الحديث للدكتور غنيمي حلال ٣١٢/٣١٤ .

(٣٧) الدكتور فولد زكريا : آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة ٢٧٨ .

(٣٨) مشكلات الفن ٥١ .

وقصارى القول فى هذا الذى رأيناه عند « شوبنهور » أن الفن عندنا قائم على (الحدس) ، والتصور الحدسى عندنا « هو المعرفة الأولية » ، بل إن للتفكير علاقة مباشرة « بالحدس » ، والوجود الحسى كما نعرفه ليس شيئا آخر سوى ظاهرة الوجود المطروح أمام « الحدس » ، الذى هو مصدر للمدركات ، أو المفاهيم ، إذ إنها تخرج منه عن طريق التجديد ، كما يقول « أندريه كريسون » « عن شوبنهور » - وبالحدس يعرف الشيء فى ذاته ، لأنه ، أى الحدس معلول لما هو كائن خارج ذاتنا ، فجميع المفاهيم تستمد كل محتوياتها من التصور الحدسى فقط^(٣٩) .

من هنا يحاول « شوبنهور » مثلما فعل « كانط » أن يفسر الإبداع الفنى بأنه نتاج تلك الملكة السحرية التى نسميها عادة باسم « العبقرية » ، على أساس أن الإبداع ضرب من الاجترار اللا شعورى ، فى الوقت الذى نجد فيه من علماء النفس من أمثال « هنرى دالacroix » H. Delacroix - العالم الفرنسى - من يحاول أن يثبت بكافة الأدلة أن فعل الإبداع ليس « وجدا صوفيا » أو « حدسا دينيا » ، بل هو صنعة ، وعمل ، أى إنه إلى جانب تلك القوة « الملزمة » التى تنفجر على حين فجأة فى صميم الحياة العادية للشعور ، إلى جانبها توجد عمليات سيكلوجية عديدة تتمثل فى الاستعدادات المنهجى ، والخبرات الحسية ، وشتى المحاولات القصصية أو الإرادية^(٤٠) .

ويؤكد الدكتور « زكريا ابراهيم » ما قاله « دالacroix » بقوله : إن تهيئة العمل الفنى تستلزم فى كثير من الأحيان ضربا من التضحية ، كما أن الأفكار تحتاج دائما إلى جهود بنائية متواصلة ، وتبعاً لذلك ، فإن « التنفيذ » أو « الأداء » هو المحك الأوحى لكل إلهام ، وهو وسيلتنا إلى عمل فنى جميل يبرنا ، ويملك أنفسنا .

ويسوق الدكتور زكريا ابراهيم مثالا لهذا النزوع المستمر نحو التحقيق أو

(٣٩) أندريه كريسون : شوبنهور : ترجمة د . أحمد كوى ١٠٢/١٠٢ .

(٤٠) مشكلة الفن : انظر ص ١٦٣/١٦٤/١٦٥ .

التنفيذ ، المصور الفرنسي المشهور « سيزان » Cézanne ، الذى كان نموذجاً حياً للصانع الحق ، « ذلك أن العمل الفنى ليس مجموعة من المصادفات السعيدة ، أو الإشرافات الإلهية ، بل هو ثمرة لقدرة تركيبية هائلة تتمثل فى تنظيم الأحلام ، وصياغتها فى صورة « استيطيقية » تتلاءم مع شعور الفنان »^(٢١) .

إن ما وجدناه لدى « كانط » و « شوبنهاور » ، سبق أن رأيناه لدى [أفلاطون] ، فالفن عنده تعبير عن المثل ، والمثال هو الوحدة السابقة على الأشياء بعكس التصور الذى يمكن وصفه بأنه الوحدة اللاحقة على الأشياء - ثم إن رؤية « دالacro » هى نفسها رؤية « هوراس » لأن الفن عندهما ليس حدساً خالصاً، ينحى الواقع والصنعة والفكر جانبا ، فالفنان كما قلنا لا يدرك مجرد الإدراك ، ثم إن النظر للأشياء فى إطار الفن وقد تحررت من شروط الزمان والمكان ، ومن كل ما تخضع له المعرفة العلمية عملية لا يمكن سبر أغوار الفن من خلالها ، وإذا كانت المعرفة فى الفن حدساً يختلف عن المعرفة العلمية ، ويعلو فوق النفع الخاص على أساس أن الحدس الفنى يمكننا من التسامى ، والقُداسة حتى نخلق فى أجواء المثل الأفلاطونية Ideas وإذا كان اكتشاف الجمال ناتجاً عن فكرة سابقة عنه لدينا ، على أساس أنه إدراك قبل سابق للتجربة ، إلا أن هذا كله لا ينسينا الحقيقة المهمة والتى تقول : إن الفنان لكى يبنى عملاً فنياً جميلاً ، لابد له من أن ينتقل من دور التطلع والتأمل والحدس ، إلى دور الصنعة ، والأداء والتحقيق ، أما أن يكون الفن نوعاً سامياً من اللعب واللذة ، وحسب ، فأمر لا يمكن أن نأخذه على إطلاقه ، إن التلوق الفنى الجمالى لا يؤخذ فقط من مجرد تنظيم الأصوات والألوان ، أو تطور الأحداث فى الدراما مثلاً مما يتصل بالشكل أو بالصورة عند كانط ومن لف لفه بحيث أصبح التلوق الفنى عندهم محصوراً فيما نستمد من هذه العلاقات من متعة ، وبهجة جمالية صرف غير مرتبطة بأى أحداث أو تشبيهات ، أو معان مستمدة من الحياة الجارية بصورها الفكرية والمادية .

(٢١) مشكلة الفن : انظر الصفحات ١٦٣/١٦٤/١٦٥ .

نقول : لا يمكن أن يتم التلويح الفني أو الجمالي^(١) من خلال هذا الإطار وحسب دون ربطه بالحياة التي نعيشها ، والتي تؤثر فينا ، وتؤثر فيها ، ودون أن نضع في اعتبارنا أهمية الصناعة في الفن ودور الأداء والوعي فيها ، لذلك نرى فيلسوفا فرنسيا مثل « آلان » Alain ، يذهب في هذا الصدد إلى القول بأن :

« الفنان صانع ، والفرق بين عمل الفنان ، وعمل الصانع ، إنما يرجع إلى تقدم الفكرة على التنفيذ في الصناعة ، أما عندما يعدل الإنسان الفكرة في أثناء التنفيذ ، فتعدّل يتحول الإنسان إلى فنان »^(٢) .

ونضيف قولنا : إن التفسير الشكلي الذي يصف العمل الفني بأنه عمل متخيل وحسب ، يصبح تفسيراً غامضاً عندما نفكر في الجوانب الثاقب ، وهو الوجود المادي والطبيعي للأعمال الفنية ، فالأداة الحسية ضرورية لكي يصبح العمل الفني موضوعاً مشتركاً شائعاً في خيرة أفراد المجتمع مما يتم التجربة الجمالية ، ويوجد القدرة على إضافة استجابة خيالية ، لا يمكن للفنان الاكتفاء بتصوره وخياله المجرد لما سوف تكون عليه الكلمات ، والأصوات ، والدلالات ، والمعاني قبل أن يقوم بعملية التنفيذ والتشكيل الفني والتي يكون للغة وتراكيبها ومعانيها دور أساسي يؤثر في اتجاه الأديب خلال عمله ، بل ويكيف هذا الاتجاه ويعدله ، على أساس أن المادة الوسيطة ، هي التي يجسد فيها الفنان تصورات وخياله ومطامحه ، وهذا مما يؤكد لنا الدور الذي تقوم به خامات الفن على أشكالها وألوانها في أثناء التنفيذ ، وتحويل الفكرة إلى فن يواجهنا ونواجهه في عالمنا الفسح ، إنه التنفيذ الذي يتماوره الخيال والحدس ، في مقابل الوعي والإرادة في وجود وسيط - كما قلنا - يؤثر في طبيعة ودرجة هذا وذلك - من هنا ممعنا بوجود علاقة سيكلوجية بين الفنان ومادته ، إذ إن كل فنان أخير من غيره بمادته وطبيعته إذ بدونها لا يستطيع أن يفتن .

إن ما ذهب إليه « شوبنهاور » هو النقطة التي بدأ منها تفكير « نيتشة » في المشكلة الفنية ، فالفن عند نيتشة ليس وسيلة لإماتة الإرادة ، لإرادة الحياة ، إذ

(٢٢) د . أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال ص ٢٧ .

إن الفن في الواقع يندمج في صميم هذا العالم ، وهو النشاط الخلاق الذي يؤكد الحياة ، ويعلمها ، ويقف منها موقفا إيجابيا .

خامساً : ہندو کروتشیہ ، ومفہوم الجمال •

وإذا كان شوبنهاور قد أكد في الفن على الجانب الجمالي الخالص متمنيا إلى مدرسة «كانط» ، فإننا نرى ناقدا مثل «كروتشيه» (Croce) - ١٨٦٦ - ١٩٥٢ - يسير في الاتجاه نفسه منها إلى موضوع مهم هو ضرورة عدم الربط بين اللغة والفن ، إذ إن ثمة فارقا بينهما ، يقول :

«المذهب الذي يعرف الفن بأنه لغة يسمى باسم مذهب اللغة في الفن ، وإن هذا المذهب قد تغلبت عليه أصول كثيرة معقدة خلال تاريخ المذاهب الفنية ، فظهر أول ما ظهر في العالم اليوناني والروماني ، وكانت له السيادة في القرن الثامن عشر ، ثم ازدهر ثانية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ولا يزال في أيامنا هذه ينعم بكثير من العطف والتأييد ، ولا سيما من قبل المبتدئين في فلسفة الفن الذين يبهرونهم في الفن أنه باعث على اللغة»^(١) .

ويقول في موضوع آخر :

هناك فارق بين «اللغة» و «الفن» ، فقد يكون المنظر الذي تمثله لوحة من اللوحات حبيبا إلى قلوبنا ، لأنه يوقظ فينا ذكريات جميلة ، ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية الفنية ، وقد تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية ، مع أن المنظر ثقيل على النفس مقيت ، ورب صورة معترف بجمالها ، ثم هي تثير فينا الحزن والحسد لأنها من صنع عدو لنا ، أو منافس تدر عليه بعض الفوائد ، أو تمده بقوة جديدة»^(٢) .

معنى ذلك أن «كروتشيه» يرى أن متلوق الفن أو الباحث فيه ، لا بد أن يجد نفسه منخدعا ، إذا ما ركن إلى مجرد الهزة النفسية التي تتركها الآثار الفنية في نفسه لأول وهلة ، دون أن يفرق بين ما يثيره الأثر من لغة أو هزة ، مما يرتبط بالمنفعة الشخصية ، وبين المعايير الحقيقية - كما يقول - فهناك المعايير الموضوعية مثلاً كالعلاقات اللغوية في الشعر ، وهناك التناسب ، والتوازن ، والارتباطات مما يقيمه النحو بينها ، وهناك العاطفة ، والانفعال ، وطريقة

(١) كروتشيه : الجمل في فلسفة الفن ، ترجمة سلمي الدروبي ص ٢٩ .

(٢) الجمل في فلسفة الفن ٢٨ .

الفنان في الإتصاح عنهما ، ثم هناك كيفية إدراك الشاعر لموضوعه عن طريق الخيال ، بوصفه السبيل الذي تتحقق به المحاكاة في الشعر ، إذ لا تصبح المحاكاة الشعرية مجرد نقل متميز للعالم والموضوعات فحسب ، بل تصبح تشكيلاً لمعطياته في الخيلة ، لأن الخيلة هي القوة الإدراكية التي تجمع ، وتؤلف بين الصور ، بل وتعيد تشكيل معطياتها في علاقات جديدة تضيف على المحاكاة ما فيها من استطراف وتعجيب ، وبإيجاز كل ما استطاع الشاعر عمله في سبيل خلق نغم أو جو شعوري حول الأحداث ، والمواقف ، والأشخاص ليخلق عليها غلالة من المثالية تبرز الأحداث والمواقف والأشخاص جديدة كل الجدة بما يكون علامة على نجاح الفنان في إيجاد الوحدة بين الذات والموضوع ، أو الروح والمادة ، وبهذا يكون الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة الفنية ، ويكون هذا كله هو الجمال المحض أو الخالص .

إن كل هذا يلجئنا إلى البحث الجاد والمستمر عن مواطن الجمال ، والتي هي أكبر بكثير من مجرد اللذة ، وإن البحث يوجب قراءة الأثر ، قراءة ثانية ، وثالثة ، بل وأكثر من ذلك قبل الحكم عليه بالجمال أو بالقيح ! لنجنب أنفسنا كل ما يمكن أن يتسلل إلى أحكامنا مما هو خارج عنا ، وعن طبيعة تركيب الأثر نفسه غير خاضع لأسس موضوعية مشعور بها ، ومشتقة من طبيعة الفن نفسه .

ولعل « كروتشيه » أراد أن يفصل بين اللذة والفن رداً على أولئك النقاد الذين يميزون بنسبة الأحكام الجمالية ، فما يكون جميلاً لي قد لا يكون راقياً للآخرين ، بل ربما بدا لي قبيحاً بعد فترة ما ، وفي ظروف مغايرة ، إذ إن للانطباعات النفسية دوراً لا ينكر في هذه الأحكام ، وإذا كان لابد من لذة ، وانطباع خالص ، فلتكن اللذة الناشئة عن العمل نفسه بعيداً عن المنافع والمصالح . إلا أن كروتشيه كان حريصاً على بيان قيمة الفن من حيث هو فن خالص ، بعيداً عن الانطباعات الشخصية السريعة ، إذ إن مقياس اللذة والألم لا ينبغي أن يلهينا عن نسيج العمل ، ومكوناته ، التي تنبثق فيها أصلاً الرؤية الجمالية الخالصة ، إنها دعوة إلى إدراك الجمال إدراكاً موضوعياً مفضلاً ، عن

طريق ذوق مثقف مدرب معلل يرتبط بمعايير فنية غير مخططة سلفا ، وإنما هي مشتقة من طبيعة الفن ، وتاريخ التراث ، أو بعبارة أخرى « مشعور بها » ، أما الإدراك الانطباعي السريع فهو غير دقيق في فهم الفن ، والإحاطة بعالم الجمال فيه .

إن ما نقوله هنا ، ليس بعيداً عما قاله « كولردج » من قبل في كتاب « سورة أدبية » ، يقول :

« قد يكون الجمال موجودا في موضوع لا يعث على اللذة في ذاته ، وإنما يكون جماله في تناسب أجزائه جميعاً ، بحيث تخلق كلا موحداً ، ولا يرجع جمال الشيء الجميل إلى ما يرتبط به في أذهاننا من أشياء كما هي الحال في الشيء اللذيذ ، بل قد يتج جمال الشيء من هدم الارتباطات التي تكون قد كونها حول الشيء »^(٣) .

واعتقد أن هذا ليس بعيداً عما أكدته « أبركرومى » بقوله :

« ليس في العالم شيء يستطيع أن يحد من حرية الناقد في حكمه الذاتي في البحث عن قيمة أثر من الآثار إذا ما أريد نقد الصناعة والمهارة الفنية نقداً واقفاً ، فإن الحكم الذاتي يجب أن يعززه الحكم الموضوعي ، ويجب أن يراعى القواعد ، ويتمسك بها ، ولا نقصد القواعد التي فرضت فرضاً ، بل القواعد التي اشتقت من طبيعة الفن »^(٤) .

والناقد كما يقول « أناتول فرانس » أمام الأثر الفني ليس قاضياً يحصل الأحكام ، ولكنه روح حساسة تفضل مخاطبتها في عالم الأعمال الفنية العظيمة^(٥) .

(٣) كولردج : سورة أدبية جـ ٢ ص ٢٥٩/٢٥٣ - ترجمة د . مصطفى بدوى - ضمن كتابه عن كولردج ص ١٨٢ .

(٤) لاسل أبركرومى : قواعد النقد الأدبي / ترجمة محمد عوض ص ١٨٥/١٨٦ .

(٥) من الوجهة النفسية : للأستاذ محمد خلف الله ص ٢٥ .

وهذا ما دعا الدكتور عز الدين اسماعيل إلى تقسيم « النوق » إلى ذوق « عام » ، وذوق « خاص » ، فالذوق « العام » هو النوق الذى يحدث فيه التفاوت بين الناس ، والذوق بمعناه « الخاص » هو الذى يظفر أو ينفى أن يظفر باتفاق بين الناس ، وهو النوع « الموضوعى » الذى يأخذ بالقواعد العامة للفن ، وأحكام النوق بمعناه العام حسية ، ونسبية ، على أن أحكام النوق بمعناه الخاص عقلية ومطلقة ، وهى جمالية ، الأولى أحكام شخصية ، والثانية كما قلنا أحكام موضوعية ، هذه شخصية ، لأنها تعبر عن ذات الفرد متأثرة إلى حد بعيد بآراء الأشخاص الآخرين المتصلين به شخصيا ، أو فكريا ، وبالآراء السائدة فى مجتمعه ، وبالوراثات القديمة لجنسه .. الخ ، أو بالصلحة والنفع ، وتلك موضوعية ، لأنها تنصب على صفة خاصة فى الشيء ، والأحكام الشخصية سهلة لأنها لا تبحث عن مواطن الجمال البحث ، وإنما تعبر عن حالة من حالات تأثر الشخص ، وانطباعه ، فهو يقول : هذا حسن ، وهذا قبيح ، هذا مفضل على ذلك ، هذا أخلاق ، وذلك مناف للأخلاق .. الخ

ويتضح النوق بمعناه « العام » ، وبأحكامه الشخصية السريعة فيما يسمى « بالنقد الشعبى » . أما أحكام النوق بمعناه « الخاص » أحكام للعقل دور فيها ، أحكام تبين الجمال الخالص فى الشيء مقدراً بحسب القواعد الفنية المشتقة من طبيعة الفن نفسه ، ومن داخل نسيجه ، مثل الانسجام « المارموني » ، والتناسق « السيمترى » ، والتوزيع ، والنظام ، والعلاقات .. الخ .

وهذا هو النوق الجمالى الصرف ، وأحكامه هى الأحكام النقدية الجمالية بمعناها الدقيق ، ولعل الصعوبة فى هذا النوع من النوق تأتى من حاجة صاحبه إلى الخبرة ، والثقافة ، والدربة ، مما يساعد على إصدار الحكم والتعليل له مما يوضح مواطن الكمال والجمال الخاصة بالشيء الذى يقام عليه الحكم^(٦) .

هذا ما يمكن أن نوضح به ما قلناه تعليقا على اتجاه « كروتشي » ، ويمكننا أن نقسره أيضا قول « كولردج » :

(٦) انظر للدكتور عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية (ط ١) ص ٨٤/٨٥ .

« لا يختلف الجمال باختلاف الأفراد والأمم ، كما يزعم البعض »^(٣) .

وأفسر ذلك بأن الحيط الذى يربط الفن برباط الجمال ، هو ما يمكن معرفته بواسطة هذا النوق « الخاص » ، الذى يبحث عن مواطن الجمال فى الأثر الفنى ، وهو الحيط نفسه الذى يقى قويا بعد أن تزول ألفتنا للنص ليتلوهه غيرنا ، أو لتلوهه نحن مرة أخرى ، بعد أن يكون قد أصبح مستغربا بعد مدة من تركنا له .

ولكن ما رأى فيما حكاها « اسحق الموصلى » عن « المتعصم » ، فيما حكاها لنا « الأمدى » فى موازنته إذ قال :

« إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ، ولا تؤديها الصفة » ، وليس فى وسع كل أحد أن يملك فى العلم بصناعته كتفسه ، ولا يجد إلى قذف ذلك فى نفسك ، ولا فى أنفك ولدك ، وهو من أخص الناس به سيلا ، ولا أن يأتيت بعلة قاطعة ، ولا حجة باهرة »^(٤) .

ومعنى آخر : إذا قلنا : إن النوق المثقف أحيانا يصدر أحكامه الجمالية من غير تعليل ، أو سبب ، رغم استقامته ودرجته ، فماذا يكون ردنا ؟ .

يكون ردنا : إن المواقف التى يحكم فيها النوق المثقف دون تعليل قليلة بالنسبة إلى تلك التى يستطيع فيها التعليل ، وهذا مما لا يخفى على عاقل .

ونعود لنقول :

إن اللذة الحقيقية التى يمكن أن نحس بها « هو فى قدرة الشاعر أو الفنان على إخضاع التجربة للنظر والسيطرة على العاطفة المشبوبة ، وفرض النظام على اللا نظام ، والإرادة على اللا إرادة ، وهيمنة شيء من الوعى على اللا وعى ، إنها درجة عالية من التوازن بين هذه الأضداد ، بين العقل والشعور ، بين

(٧) كولردج/ سورة أدبية/ ترجمة د . مصطفى بدوى ص ٢٥٢/٢٥٩ ضمن كتابه كولردج ص ١٨٤ .

(٨) الأمدى : الموازنة ص ١٧٦ .

الإرادة ، واللا إرادة «^(٩) .

فالفن ليس إنتاجاً لأخيلة حقيقية ، وليس انفجاراً صاعباً للهوى ، وإنما هو سيطرة على هذه الانفجاعة بوساطة فعل آخر ، أو هو إن شئت أن يحل الفنان محل هذا الانفجار انفجار آخر هو الرغبة القوية في الإنتاج ، والتأمل ، وما يصاحب الإبداع الفنى من ضروب القلق ، وضروب الفرح «^(١٠) .

هذا - ويرى « كروتشيه » في إطار فلسفته الجمالية المثالية ، أن أولى خطوات نشاط الفكر ، هو النشاط الفنى ، إذ إن للنشاط عنده صورتين : المعرفة ، والإرادة ، أو العلم ، والعمل ، وللمعرفة صورتان ، معرفة حدسية ، وهى إدراك الصور الجزئية الفردية ، وهذا هو الفن الذى نكتشف من خلاله صفة التفرد لعالم الفنان الخاص به ، ومعرفة مفهومية وهى إدراك العلاقات الكلية ، وهذا هو المنطق | .

ونشاط العمل كذلك صورتان : نشاط اقتصادى ، ونشاط أخلاقى ، أما الأول فيهدف إلى تحقيق غايات فردية ، وأما الثانى فيهدف إلى تحقيق غايات كلية ، وهكذا يتألف | من المعرفة والإرادة ، أو من العلم والعمل مفهومات أربعة ، تستنفذ الحقيقة ، هى الجمال ، والحق ، والمنفعة ، والخير ، وهذه هى الحقيقة بأكملها ، وهى هى الفكر «^(١١) .

وبينما هنا أن نعرض لأهم جانب من هذه الجوانب ، وهو الجانب الفنى ، وقد عرف كروتشيه الفن بأنه « حدس محض » (تأمل لا شعورى) أو تعبير « محض » ، وهو ليس حدساً عقلياً كما زعم « شلنج » ولا هو حدس منطقي كما رأى « هيجل » ، ولا هو « حكم » كما يذهب إلى ذلك التفكير التاريخي

(٩) راجع فلسفة الجمال في الفكر المعاصر للدكتور المشاوي ص ١٣ والجميل في فلسفة الفن ص ٢٥ .

(١٠) انظر فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ص ١٣ - والجميل في فلسفة الفن لكروتشيه ص ٢٥

(١١) السابق ص ٢٣ - والجميل في فلسفة الفن لكروتشيه ص ٧/٦ .

- « إنه حدس مجرد من المفهوم ، ومن الحكم ، إنه صورة المعرفة في فجرها »^(١٣) .

ويرد « كروتشي » على أولئك الذين يزعمون بأن الفن ليس حدساً ، بل عاطفة ، ويرون أن الحدس المحض شيء بارد لا حرارة فيه ، قائلاً :

« إن الحدس intuition المحض لكونه غير ذي صلة بالنزعة العقلية والمنطق ، يفيض بالعاطفة ، والانفعال ، وإذ لا يخلع الصورة الحدسية التصويرية إلا على حالة نفسية ، أى إن ثمة حرارة متأججة تحت هذه البرودة الظاهرية ، وإن كل خلق فنى هو في الحقيقة حدس محض ، وغنائية محضة »^(١٤) .

معنى ذلك أن العاطفة من ملاسبات الحدس ، ولم لا - والعمل الفنى تصور محض في نظره ؟ ، « إن هذا التصور المحض هو الكون في هذه الصورة الفردية ، أو هو هذه الصورة الفردية الشبيهة بالكون »^(١٥) .

معنى هذا أيضاً أن « الحدس » رؤية شخصية لصور جمالية معبر عنها ، أو هو حساسية فنية جمالية قادرة على التشكيل ، والتصوير ، لذلك فالفن عنده وسيلة للبوح ، والإفشاء عن الرغبات ، والآلام ، وكل كلمة تنفجر عنها/شفتاً الشاعر ، وكل صورة يدعها خياله « تنطوى على المصير الإنساني كله ، وتضم كل الآمال ، والأوهام ، والآلام ، والأفراح ، والأجساد الإنسانية ، تحوى قصة الواقع في صيرورته ، في نموه الدائم ، وهو يخرج من جوهر ذاته علابا وسعادة »^(١٥) .

إذن - فالفن قائم على طابع كوني ، رغم أنه تصور فردى ، إنه لا يعكس رؤية محددة للوجود ، وللعالم ، إن نظراته تشمل العالم بأسره ، وإن هذا على وجه خاص مما يميز الفن القوي المتأسك عن الفن الرعوى المنحل ، إن الفن

(١٣) المجلد في فلسفة الفن ص ١٦٢/١٦٣ .

(١٤) المجلد في فلسفة الفن ص ١٦٤/١٦٥ .

(١٥) (١٤) السابق ص

القوى موقف وتجربة إنسانية ، يحس بها الآخرون ، كما أحس بها المبدع نفسه ويعايشونها كما لو كانت تجربتهم الخاصة .

يقول كروتشيه في موضع آخر :

« فإن تصب للمضمون العاطفى في صورة فنية ، فمعنى هذا ، أنك أضيفت عليه طابع الكلية ، ونفشت فيه نفخة كبرية ، وبهذا المعنى فليست العمومية والصورة الفنية شيئين اثنين ، بل هما شيء واحد »^(١٦) .

ولا يخفى علينا من خلال معنى العبارة تأثير كروتشيه بأرسطو ، يقول الدكتور عفت الشرقاوى في هذا الصدد :

« إن الاستخداًم الأدنى للألفاظ مثلاً في مجال الأدب يعتمد على المعنى السيكلوجى لها ، أعنى دلالتها الارتباطية الذاتية ، والجماعية ، ولكنه اعتماد يتجه فيها بهذه الإيماءات الخاصة إلى سياق موضوعى ، كأنه يفك ارتباطها التقليدى ، وتلك هى مهمة الصناعة الأدبية ، فإن عبقرية الكاتب الخلاقة ، إنما تتجلى خير ما تتجلى في وضع هذه الألفاظ ذات الإيماء السيكلوجى ، والترافى الخاص في « صيغة » جديدة ذات طابع كلى عام ، وهكذا تصبح مهمة الشاعر تحويل كل ما هو ذاتى وخاص من دلالات الألفاظ إلى كل ذى طابع عام »^(١٧) .

ويلحظ « كروتشيه » أن تمييزات خداعة بدأت تملأ ساحة فلسفة الفن ، ومن أشهرها التمييز بين الشكل والمضمون ، أو اللفظ والمعنى ، إلا أنه يرفض مبدأ الفصل بين المضمون وصورته ، فلا ثنائية في العمل الفنى ، إذ إن العمل الفنى صورة ينوب فيها كل عنصر من عناصره ، لذلك كانت الصورة عنده هى قوة التعبير ، وهى القدرة الممثلة للأشياء ، أو المصورة لها ، والمضمون عنده هو الإحساس ، أو الانفعالات قبل صقلها صقلاً جمالياً ، وإخضاعها

١٦) الجمل في فلسفة الفن / ١٦٧ .

١٧) الدكتور عفت الشرقاوى / بلاغة الطفل في القرآن الكريم ص ١٥١ .

للصورة التي هي المجال الأوحـد لصقل المضمون ، وإبرازه في شكل تعبيرى عن طريق النشاط الفكرى .

لذلك فقد تميز مفهوم الفن عنده عن المفاهيم المنطقية ، والفلسفية ، كما تميز الفن عن اللغة ، والأخلاق ، وإذا كان ثمة قيمة للمضمون عنده ، فهي قيمة لا تكتسب إلا من خلال العمل الفنى نفسه ، لذا نراه يقول :

« فسيان إذن - أن نعد الفن مضمونا ، أو صورة ، شريطة أن يكون من المفهوم دائما أن المضمون قد برز في صورة ، وأن الصورة ممتلئة بالمضمون ، أى إن الشعور هو المصور ، وإن الصورة هي الصورة المشعور بها »^(١٨) .

ثم إنه يخطئ النظرية التي تعرف المضمون الفنى بأنه عاطفة ، أو حالة نفسية ، ذلك لأن « العاطفة ، أو الحالة النفسية ، ليست مضمونا خاصا ، إنما هي الكون منظورا إليه من ناحية الحدس ، وليس في وسعنا أن نتصور في خارجها أى مضمون آخر ، ليس في الوقت نفسه صورة مختلفة عن الصورة الحدسية ، لا الأفكار التي هي الكون بأسره منظورا إليه من ناحية العقل ، ولا الموضوعات الفيزيائية ، والعناصر الرياضية التي هي الكون بأسره منظورا إليه من ناحية الإرادة »^(١٩) .

وهكذا يوحـد « كروتشيه » بين المضمون والصورة ، إذ لا يمكن تصور مضمون مهما يكن شأنه خارجا عن « الصورة الحدسية » ، وما الفكر ، والعقل ، والتخطيط ، والتجربة ، والإرادة ، إلا وسائل ضرورية وخادمة للفن ولكنها ليست بذاتها فنا .

وفي تجربة الوعى الذائق ، أو الشعور بالذات ، تصير الذات موضوعاً لذاتها فتصبح الذات والموضوع الشيء نفسه ، ويذول بذلك التناقض بينهما ، وهذه

(١٨) الجمل في ظفة الفن لكروتشيه / ص ٦٦/٥٧ .

(١٩) السابق ص ٥٦ - ٦٦ .

الحقيقة التي هي أساس للمعرفة بأسرها لا يدركها العقل إلا بالحدس المباشر ، وعن طريق الخيال ، فيما ذهب إليه « شلنج » ، وهو كاتب | النزعة في مذهبه الجمالي^(٢٠) .

هذا - ويعلق الدكتور غنيمي هلال على اتجاه « كروتشيه » بقوله :

ليس الفن تقليدا للطبيعة عند « كروتشيه » ، بل هو خلق مستقل عنها ، فموضوع الفن ، لا قبح ، ولا جمال فيه ، فهو يصف الخير أو الشر ، ووصفه في كلتا الحالين جميل ، وإنما يكون القبح الفني في التعبير في اختلاف الوحدة ، أو في انعدام التساوق ، أو في الجري وراء بهرج التعبير الذي يضر الشكل إذ هو نتيجة ضعف الحدس بالتصوير^(٢١) .

ونضيف فنقول :

لا يريد « كروتشيه » أن يكون العمل الأدبي تعبيراً مصطنعاً ، أو مفروضاً على الكاتب من خارج نطاق ذاته ، ولكنه يتم بصدق الفنان ، وصدوره في تجربته عن ذات نفسه ، ورؤيته ، وهو عندما يجعل | الفن حدساً محضاً ، إنما يقرر أن العمل الفني فردى خالص مصدره قوة الحدس التعبيري أو حساسية الفنان ، وقدرته على الرؤية والتمييز ، ووقوع حسه ، وانفعاله على أشياء ، وعلاقات لا تتوفر لرؤى غيره من الناس ، إنه بخياله يذيق ، ويلاشي ، ويحطم لكن يخلق من جديد (كما يقول كولردج) محاولاً الواقع إلى مثال ، إن الفن عنده باختصار ، خلق حر غير مقيد بقوانين خاصة تحكمه .

إن هذا ما نلمحه في قول (ستيفن سبنر) Stephen Spender :

« إن التجربة الشعرية إفشاء بذات النفس بالحقيقة. كما هي في خواطر الشاعر ، وعقله ، في إخلاص تام ، وذلك يتطلب تبعاً تركيزاً لقواه ، واتباهه في تجربته »^(٢٢) .

(٢٠) كولردج ص ٨٦ .

(٢١) النقد الأدبي الحديث ص ٣٦٦ .

(22) S. Spender: The making of a poem

وشبيه بهذا قول : « جون مدلتون مري » : « إن طريقة اللغة تتبع الطريقة الخاصة في الشعور أو الرؤية ، ولذلك فالأسلوب الصادق يجب أن يكون تعبيراً لغوياً كافياً كل الكعامة ، وميباً عن طريقة الكاتب في الشعور »^(٢٣) .

ويشير « كروتشي » أيضاً إلى أنه لا يمكن تصور الفصل بين الفن ومادته ، طالما كانت العبقورية الأصلية لدى الفنان هي في الحقيقة كامنة في قدرته على استقلال مادة فنه ، واستثارتها على النحو الذي يبلغ به درجة عالية من الكمال يقول :

« إنك لو جردت الشاعر من أبحره ، وألفاظه ، وقوافيه ، لما بقي هناك فكرة شعرية ، كما يخيل إلى بعضهم ، بل لما بقي شيء البتة ؛ فإنما الشعر مع هذه الألفاظ ، وهذه القوافي ، وهذه الأبحر »^(٢٤) .

والرؤية نفسها نجدها عند معاصره « جورج سانتيانا » [١٨٦٣ - ١٩٥٢] الذي يرى أن القيمة الحقيقية للعمل الفني لا تكمن إلا في صورته وسياقه الذي تتحد فيه عناصر العمل كلها - يقول :

« يتألف التأثير الرئيسي للغة من المعنى ، أي عما يعبر عنه من أفكار ، إلا أن التعبير يستحيل بدون العرض ، ولا بد للعرض من أن يكون له شكل ما ، وهذا الشكل الذي تأخذه وسيلة التعبير هو ذاته أحد العناصر التي يتألف منها تأثير اللغة ، وإن كنا في الحياة العملية نفعل عنه في اهتمامنا بما توصله لنا الوسيلة من معنى ، وهو فضلاً عن ذلك شرط يحدد نوع التعبير الممكن ، وغالباً ما يحدد الطريقة التي ندرِك بها الموضوع الموحى به ، ولا يوجد لأية لفظتين القيمة نفسها سواء في اللغة الواحدة ، أو في لغتين مختلفتين ، غير أن التأثير الذاتي لا ينتهي هنا ، فليست اللفظة الواحدة إلا حلقة في سلسلة التراكيب التي تتكون منها ، والتي تحتفظ للناس بثمار تجاربهم مركزة في شكل رموز »^(٢٥) .

. (23) Murry: The propiem of style p 87

(٢٤) كروتشي/ الجميل في فلسفة الفن / ٨٦ .

(٢٥) جورج سانتيانا/ الإحساس بالجمال/ ص ٢١٦/١٨٩ .

كما يقول أيضا : إن أقصى حالة للقيمة التصويرية هي التي يتحد فيها الشكل بالمضمون بحيث لا يمكن لأحدهما أن يثر الاهتمام وحده ، وجمال المادة والمحتوى يولد نتيجة لعملية الربط بينهما^(٢٦) .

إذن فالنظرة الجمالية عند كل من « كروتشي » ، و « سانتيانا » لا تفصل بين الشكل والمحتوى ، كما قلنا ، وهذه كما يقول : « ولیم فان أوكونور » : « تركة » ديكارتية » ، فللمعنى علاقة بالشكل أشبه بعلاقة العقل بالجسم^(٢٧) .

وانطلاقاً من هذا التصور كان من السهل على « كروتشي » أن يحسم القول في مسألة التفرقة بين « الحدس » و « التعبير » فالحدس الفنى الجمالى بمثابة تعبير ، فإن ما لا يتحقق تعبيراً ، ليس حدساً ، ولا تمثلاً ، ثم إن حرصه على عدم التفرقة بين المضمون والصورة ، تأكيداً لمسكه بضرورة الربط بين « الحدس » و « التعبير » ، فالتفرقة بين المضمون والصورة فيها تمييز للحدس عن « التعبير » ، كما أن فيها تمييزاً للجمال عن التعبير أو الحدس . « فالفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بالفاظ ، ولا اللحن الموسيقى يمكن أن يكون لحناً موسيقياً ما لم يتحقق بأنغام ، ولا الصورة التجسيمية يمكن أن تكون صورة تجسيمية ما لم تظهر بخطوط وألوان »^(٢٨) .

ومن المحقق أنه متى بلغت الفكرة حد النضج ، وأصبحت فكرة حقاً ، دارت الألفاظ في كيانتها كله ، فحركات عضلات الفم ، ورنث داخل الأذن ، ومتى كانت القطعة الموسيقية قطعة موسيقية حقاً ، رأيتها تترنخ على الشفاه ، وتحرك الأصابع حتى لكأن الأصابع تلعب على أوتار خيالية^(٢٩) .

ولئلك لو جردت الشاعر من أبحره ، وألفاظه ، وقوافيه ، لما بقى هنالك

(٢٦) الإحساس بالجمال / ص ٢١٦/١٨٩ .

(٢٧) انظر النقد الأدبي لوليم فان أوكونور / ترجمة محمد عوض محمد / ص ١٧ .

(٢٨) الجدل في فلسفة الفن ص ٥٨ .

(٢٩) السابق ص ٦١/٦٠ .

فكرة شعرية ، بل لما بقى شيء البتة ، فإنما نشأ الشعر مع هذه الألفاظ ، وهذه القوافي ، وهذه الأبحر ، وليس في وسعنا كذلك أن نقول : إن الجسم كله ، في كل خلية من خلاياه ، وفي كل عنصر من هذه الخلايا هو في الوقت نفسه بشرة^(٣٠) .

إذن فالتعبير هو « الحدس » ، وهو « الجمال » ، « فليس التعبير والجمال مفهوميْن اثنين ، فما هما إلا مفهوم واحد يمكن أن ندعوه بأحد اللفظين على سواء ، إن الخيال الفني لا يكون بدون جسد ، ولكنه ليس بدنيا ، ولباسه من ذاته ، لا يلبس شيئا غيره ، وليس إذن بمزخرف »^(٣١) .

المسلم به إذن عند « كروتشيه » أن وحدانية الجمال عنده لم تستطع قبول التمييز بين التعبير والبدئية ، أو بين العاطفة وحالة النفس ، والصيغ الأسلوبية ، وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة لمفهوم كروتشيه ، فإن هذا المفهوم يختلف عند « فوسلر » Fossler ، الذي يمد الفن الشعري « جزءاً من اللغة وليس مطابقاً لها »^(٣٢) كما أن عنصراً من الشعر موجود في كل أشكال اللغة .

هذا - يؤكد « كروتشيه » ضرورة الربط بين « الحدس » و « التعبير » فارقاً بينهما وبين التعبير العملي بقوله :

« يجب ألا نخلط بين التعبير الذي وحدته بالحدس ، وجعلته مبدأ للفن ، أعنى التعبير الفني ، وبين التعبير العملي الذي يسمونه تعبيراً ، وما هو في الواقع إلا الرغبة ، أو الصبوة ، والإرادة ، والفعل نفسه ، الذي يصبح بعد ذلك مفهوماً من مفاهيم المنطق الطبيعي ، أعنى علامة لحالة نفسية واقعية معينة »^(٣٣) .

(٣٠) السابق ص ٦١/٦٠ .

(٣١) الجمل في فلسفة الفن لكروتشيه : ص ٦٥ .

(٣٢) الدكتور سليمان المطار : الأسلوبية وعلم التاريخ من مقال بمجلة فصول / ع ٢ ص ١٣٥

وانظر للدكتور مصطفى تانص نظرية المعنى ص ١٤٧ .

(٣٣) الجمل في فلسفة الفن ص ١٦٧/١٦٦ .

وأعتقد أن هذا النص في حاجة إلى بيان مغزاه الحقيقي ، فهو يؤكد موقف كروتشيه الخاطئ ، إذ إنه يرجع كل شيء في الفن ومجال التعبير الفني إلى الروح أو العقل الخدس ، وهذه هي الحقيقة في نظره ، والفن إذ يبلغ أقصى درجات الحقيقة فلائه يتجاوز المحسوس والفيزيقي ، وهذا ما نفهمه من معطيات كلامه عن الخدس ، وهذا أمر واضح هين ، إلا أننا نواجه أمرًا صعبًا يكاد كروتشيه من خلاله يتناقض مع نفسه - إذا لم يكن قد وقع في التناقض بالفعل - هذا إذا تصورنا آراءه كلها مجمعة من خلال هذا الدرس ، هذا الأمر يتجسد في أن كروتشيه من خلال هذا النص السابق والأسبق ، يرى أن الخلق الفني عملية خيالية صرف تتم كلها في باطن الفنان ، ومن خلال خدسه الروحي ، إنها لا تتم بدون وسيط مادي في الداخل ، بل إن الوسيط المادي في رأيه يكون ضمنا في عقله وباطنه أيضا .

وهذا ما يعنى به قوله : (التعبير العمل) ، وكأني به يرى أن الفنان لا يصور بيده أو بقلبه ، أو بمواده التشكيلية ، بل بعقله بوصفه مبدأ أساسيا لتفسير أى خلق فني ، وبمعنى آخر ، إن تحقيق العمل الفني في الواقع أو في الخارج عند « كروتشيه » ليس هو العملية الأساسية لدى الفنان ، بل إن هذا التحقيق الخارجي والواقعي العمل لا يعمل أن يكون مجرد « إعادة إنتاج » لخدس الفنان ، وتعبيره السابق في خياله ، فقد تضمن هذا التعبير السابق في إطار الخدس والخيال ارتباطه بوسائطه وأدواته سواء أكانت لغوية أم غير ذلك قبل إعادة إنتاجه كما قلنا بالتعبير عنه تعبيرًا خارجيًا .

إلا أن شيئًا مهما غاب عن ذهن كروتشيه ، وهو أن الفنان لا يستطيع أن يتصور العمل الفني في ذهنه بغير أن يكون على صلة وثيقة بوسائطه المادية الخاصة به ، والتي يتجسد فيها خياله وراقوه ، وبحيث ينتقل الخيال والتصور إلى مجال الواقع والعمل ، ولا يصح أن يتم ذلك كله في الخدس والخيال بحيث لا يعمل الجانب العمل من الفن إلا عملية شكلية لا تحتاج إلى صنعة أو صقل أو تعديل ، « إن الفنان عندما يجسد فكرته الخيالية في المادة قد يجدها لا تنطبق ، ولا تصلح ، ذلك لأن المادة الحسية ليست سليمة في مطالبها ، وهي تفرض على

الفنان خصائص فنية لازمة لها ، وهي موجهى للفنان وتوجهه « (٣٤) .

وعلى هذا الأساس لا جدال فى أن الخبرة والممارسة والعمل من أهم عوامل الخلق ، ولابد من أن يكتسب الفنان أو المبدع إطاراً فنياً F frame work شاملاً ليستطيع من خلاله أن يتنوق العمل الفنى وقيمه من خلال هذا الإطار (٣٥) .

أما أن يُعتمد فى الخلق الفنى على الحدس وحسب دون ربط ذلك بالجانب العمل فعملية لا يمكن أن يتصورها الذهن ، وربما أحس كروتشيه ذلك رغم هذه التصورات الفلسفية المجردة ، ذلك عندما رأى أن وظيفة العمل الفنى هى التعبير عن شخصية الفنان بأكملها مما سنتناقشه بعد .

وقصارى القول أنه إذا كان العمل الفنى لا يوجد قبل الحالة التعبيرية الحدسية الداخلية إذ إنه مرتبط بها لدى كروتشيه ، فإن هذه الحالة لابد أن ترتبط بتعبير فنى واقعى ، فالحدس حين يستولى على وجدان الفنان ، ويستغرق تأمل رؤيته الوجدانية ، فإن هذه الرؤية لابد أن تستحيل إلى تعبير ، وهنا يرتبط التصور بالمضنون وبالمادة المشكلة أو الوسيط المعبر عنه ، بحيث يتحد هذا كله فى إطار فنى ، وإن الربط بين الحدس والتعبير على هذا النمط الذى أوضحنا مما يؤكد الفرق بين الفنان والرجل العادى ، فالفنان هو الإنسان القادر على التعبير بأدواته الفنية عما جال بخاطره ، أما الرجل العادى فبرغم ما هنالك من انفعالات ، ورؤى شعورية كامنة فى داخله : إلا أن عدم قدرته على تحويل حدسه ، وتجربته إلى تعبير فنى لا تجعل منه فناناً . فالإبداع إذن جوهر العمل الفنى ، هذا النشاط ، أو تلك القدرة التى تحدث الصلة بين الفنان وجمهوره ، بعد أن يكون قد تحرر مما فى داخله من حدس بفعل جهده التعبيرى العمل المشيع بهذا الحدس ، ذلك الجهد الذى يحققه لنفسه وللآخرين فى الوقت ذاته من خلال الوسيط الفنى .

(٣٤) دكتوراه أميرة حلمي مطر : مقنعة فى علم الجمال ص ١٢٧ .

(٣٥) راجع للدكتور مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ص ١٥٨ /

١٦٠/١٥٩ .

إن ما نقوله هذا مرتبط بتصحيح رأى كروتشيه المتعصب لفكرة الحدس الفلسفية ودورها في عملية الخلق الكلية والمكتملة بعيدا عن الواقع العمل - لقد رفض كروتشيه قول أى إنسان : إن لديه أشياء كثيرة يريد أن يقولها ، لكنه لا يجد الكلمات أو الأصوات ، أو الألوان التى يعبر بها ، ذلك مرفوض عنده ، لأنه لا يوجد لدى الفنان معرفة حدسية بلا تعبير Expression مصاحب وتلقائى - وكأنى بكروتشيه يكاد يلقى الجانب التصويرى الواعى عند الفنان والذى يمثل فى قدرته على استغلال الوسائط الفنية بعد أن يحس ويتصور وينفعل ويمثل مشاعره وحالاته الوجدانية ، يكاد يلقى ذلك فى إطار عدم اعترافه بالمرحلة العملية التنفيذية فى الفن ، إنه لا ينظر إليها إلا على أساس أنها إعادة إنتاج للعمل بعد أن يكون قد أنتج وتم نهائيا فى داخل حدسه أو خياله أو حالته الذهنية الباطنية ، مما يجعل التنفيذ والتعبير العمل والصناعة مجرد عملية شكلية ليست أساسية فى عملية الإبداع ، مادام العمل قد تم إنتاجه نهائيا وعبر عنه داخل عملية الحدس ، وهذا أيضا مما يلقى دور الوسائط ومقاومتها وتوجيهها عملية الإبداع ، ودور النورق فى تعديلها وحفظها ، وتهدئتها وصناعتها بحيث إن ما تعجب به فى أى عمل فنى إنما هو الصورة التخيلية المكتملة التى التحفتها أو تلبست بها إحدى الحالات النفسية ، وتبعا لذلك « فإن الحالة الذهنية التى تكون أى عمل فنى إنما هى « تعبير » من حيث هى مظهر لحالة ذهنية ، وهى « حدس » من حيث هى معرفة بحالة ذهنية » (٣١) .

والحقيقة أن التعبير والحدس بوصفهما توأمين لدى كروتشيه لا ينفكان عن التعبير العمل الخارجى - على خلاف ما يرى هو - ، بل إن هذا الجانب الثانى جزء لا يتجزأ من مقدرة الأديب على الابتكار والتفنن بحيث لا يصبح هذا الجانب التصويرى العمل مجرد إعادة إنتاج شكلية وغير أساسية على حسب مذهب كروتشيه .

وبما يزيد هذه الحقيقة جلاءً ووضوحاً ما وجدناه لدى « جون ديوى »

(٣١) جون ديوى : الفن خبرة - ترجمة د . زكريا ابراهيم ص ٤٩٥ .

[١٨٥٩ - ١٩٥٢] تعليقاً على المبدأ الخدسي لكروتشي إذ يرى أن وسائل العمل أو مواده لن تصبح مواداً فنية إلا بعد أن يكون قد تم تغييرها عن طريق مزجها بمواد أخرى تكون قد أدمجت في باطن مخلوق حي فردي ، وفي الوقت نفسه لا يمكن وضع قواعد « أولية » تحدد استعمالها الخاص ، وإنما تعين حدود الإمكانيات الجمالية بطريقة تجريبية وذلك بالنظر إلى ما يصنعه منها الفنانون أنفسهم في مضمار الممارسة العملية لذلك - ويرتب على ذلك قوله : إن الوسائط التعبيرية في الفن ليست ذاتية ولا هي موضوعية ، وإنما هي خبرة يندمج فيها كلا العنصرين بحيث يخلق من اندماجهما موضوع جديد^(٣٧) - لذلك كانت تأويلات كروتشي لدور الخدس الجمالي في عملية الإبداع الفني من وجهة نظر « ديوى » إثباتاً لمعجز الفلسفة التام عن مواجهة التحدى الذى يثيره الفن في وجه الفكر التأمل^(٣٨) .

وهكذا تسهم الفنون في نقل التجارب معبراً عنها في صورها ، ومن خلال نماذجها المختلفة ، وإذا كانت تجاربنا البسيطة نستطيع أن نعبّر عنها ونقلها دون أن نلجأ إلى التعبير الفني ، فإن التجارب العميقة ، الغامضة شديدة التعقيد ، والعنف ، القادرة على هز كياناتنا هزاً قوياً ، لا نستطيع أن نقلها بغير الفنون والفنانين ، مما يؤكد الفرق بين الفنان والرجل العادى .

قد يفهم من قولنا هذا أن الفنان شاذ منحرف عن الآخرين ، صحيح أن الناس يختلفون في شخصياتهم وفي تفكيرهم وفي شعورهم ، لكن جزءاً عظيماً من اختلافاتهم لا يرجع إلى اختلاف جوهرى بين طبائعهم ، بل إلى اختلاف أساسى في ظروف يعيتم . لذلك كان اختلاف الفنان عن الرجل العادى في « نوع من الامتياز المتمثل في قدرة الفنان الزائدة على تنظيم مجموعات من الدوافع النفسية توجد في سائر الناس بدرجة أقل من التنظيم ، لا أن تكون لديه دوافع مخالفة لدوافعهم »^(٣٩) .

(٣٧) السابق : ص ٤٨٤ .

(٣٨) السابق : ص ٤٩٦ .

(٣٩) الدكتور النوصى : طبيعة الفن ومسئولية الفنان/ ٦٧ .

نعود فنقول :

من أجل ذلك كله كانت « الفنون » عند كروتشيه « ضرباً من الكلام ، لأنها تعبر وتبث ما كان غامضاً عابراً محسوساً ، والجهد الجمالى على هذا هو المرحلة الأولى للعقل ، أو المعرفة متميزة عن مجرد الإحساس ، وهو إدراك المرء لحالات نفسه مجسمة في أشياء محسوسة ، حقيقية كانت أو متخيلة »^(٤٠) .

وفى إطار التوحيد بين « الحدىس » ، والتعبير ، والجمال ، وفى إطار الربط بين الشكل والمضمون ، يرفض كروتشيه التفرقة بين التعبيرات العارية ، والتعبيرات المزخرفة ، هذه التفرقة التى صدرت من أولئك الذين فرقوا بين الفكر والخيال ، وتصوروا أن اللغة لغتان ، الأولى لغة الفكر ، والثانية لغة الشعر ، الأولى لغة عارية ، والثانية لغة مزخرفة ، ويرد كروتشيه على هؤلاء موضحاً أننا فى مجال الأدب لن نجد إلا خيالاً وشعراً ، وفناً ، وإن إدخال المنطق أو الفكر الفلسفى المجرد فى فهم الشعر ، من شأنه أن يطمس الفن ، ويعول بيننا وبين الرؤية الفنية فى كامل رحابتها وتفاصيلها .

إن موضوع التفریق بين التعبيرات العارية ، والتعبيرات المزخرفة يرجع فى نظر كروتشيه إلى تأثير المنطق على أفكار الدارسين للغة ، الذين كثروا ما دارت بينهم المناقشات حول علاقة الفلسفة بالشعر ، والمنطق بالفن ، والجدل ، ووجد هؤلاء أن التفریق بين الفكر والخيال يقتضيه أن يصنفوا اللغة إلى لغة علمية صارمة ، تستخدم خارج ميدان الشعر والأدب ، ولغة أدبية ، إن مثل هذه القسمة كفيفة بأن تقتل إحساسنا بالفن ، وإن التوحيد فى الفن بين الفكر والخيال محكوم ، وسهل مآ ، مادامنا قد فهمنا الفن على أنه حدىس ، وفهمنا الحدىس على أنه تعبير^(٤١) .

بعد ذلك يتساءل « كروتشيه » فى إطار نقده الجمالى للفن ، قائلاً :

هل الفن واقعة مادية ؟ - أو بمعنى آخر .. هل يمكن أن يبنى بناءً مادياً ؟ .

(٤٠) انظر فلسفة الجمال « الجارىت » / ١١٨ .

(٤١) انظر المجلد فى فلسفة الفن ص ٢٧ .

ويرد : بأن ذلك يمكن تحقيقه ، إذا نحن أغفلنا التأثير الفني الذى تحدثه فيها قصيدة من القصائد ، وأهملنا الاستمتاع بها ، ورحنا مثلاً نعد الكلمات التى تتألف منها الأبيات ، ونقسمها إلى مقاطع ، وحروف ، أو إذا أغفلنا التأثير الفني الذى يحدثه فينا تمثال من التمثيل ، وأخذنا نقيس أبعاده ، ونزن ثقله مما يفيد الحزامين والحمالين كل الفائدة ، ولكنه لا يفيد ذلك الذى يتأمل الفن ويدرسه ، ذلك لأن الفن ليس ظاهرة مادية ، ولأننا حين ننفذ إلى طبيعة تأثيره ليس يحدنا فى شيء أن نبتنيه بناءً مادياً^(٤٢) .

نعم - ليس الفن واقعة مادية ، ليس ألوانا ، أو أشكالاً جسمية ، أو أصواتاً أو ظاهرات حرارية أو كهربية ، بل إنه تجربة لها روحها ، ومفزاها ، ودلالاتها وتأثيرها ، وفحواها ، ذلك « أن أقصى ما يسعى إليه الفنان ، ويكافح من أجله هو تحرير فنه من أثر المادة ، أو على الأقل القدرة على إخفائها تماماً حتى لا يظهر أماناً إلا حدوس ، أو أعمال فنية خالصة »^(٤٣) .

معنى ذلك أن الفن ظاهرة مستقلة عن الاعتبارات اللا جمالية ، مستقلة عن العلم ، وعن المنفعة ، وعن كل ما هو مادى .

وفى إطار هذا التصور يرى كروتشيه أن الفن بوصفه حدساً يبعد عن أن يكون فعلاً أخلاقياً ، يقول فى هذا الصدد :

« إن الصورة قد تعبر عن فعل يحمده أو يذم من الناحية الأخلاقية ، ولكن الصورة نفسها من حيث هى صورة ، لا يمكن أن نحمد أو نذم من الناحية الأخلاقية ، وليس ثمة قانون جنائى يحكم على صورة بالسجن أو بالإعدام ، بل ولا ثمة حكم أخلاقى يمكن أن يصدر عن إنسان عاقل ، ويكون موضوعه صورة »^(٤٤) .

ذلك أن الفن أساساً لا ينتج عن فعل لمرادى ، وإذا كان كذلك ، فإنه

(٤٢) السابق ص ٢٧ .

(٤٣) فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر ص ١٩ .

(٤٤) انظر السابق - والمحمل فى فلسفة الفن ص ٤٠ . وانظر الأسس الجمالية (ط ٢) ص ٩٥ .

لا يثبت للمفاضلات الأخلاقية ، ومن الممكن أن يصور الفنان بحياه موقفا يستحق الثناء أو الذم الأخلاق ، ولكن تصويره من حيث هو تصوير خيالي لا يخضع لواحد منهما .

إذن فالفكرة الأخلاقية لا وجود لها بعد أن أصبح الموضوع فنا وصوراً ، ذلك أن الذى نظفر به فى النهاية عند تفوق الأثر الفنى هو علاقات فنية ، وأن الأثر الكلى لها هو أثر فنى| ، وأن حكمنا عليها فى النهاية هو حكم فنى ، هذا « ويكفى الفن أنه وسيط للارتفاع بمستوى الإحساس بحيث يمكن للإنسان الذى تطول مصاحبته ، ومعاشرته للأثار الفنية أن يصبح من رفاة الحس ، وشفافية الروح ، إنسانا على مستوى راق خلقيا ، لكن هذا كله إنما ينبع من الأثر الفنى ، وليس مفروضا علينا فرضا ، فالجانب الأخلاق قد يتسرب إلينا خلسة من خلال العمل الإبداعي ، لكنه عمل إبداعي لا أخلاق ، قبل ذلك وبعد ذلك » (١٥) .

ويؤكد هذه الفكرة ما ذهب اليه الدكتور زكى العشماوى متحدنا عن المآسى اليونانية ، فهى تقوم على أساس دينى أخلاق ، ولعل أحداث المأساة نفسها تنتهى نهاية تنفق والقوانين العامة التى تحكم العالم ، والتى يخضع لها الإنسان راضيا أو غير راض ، فهى القوة العليا المدبرة لهذا الكون ، وهى صاحبة الأمر النهائى ، وهى التى تفرض الثواب والعقاب وفق النوايس الكونية التى تحكم فى الإنسان والعالم ، هذه المآسى هى فى النهاية « فن » بكل ما فى الكلمة من معنى ، بالرغم من أن القانون الذى يسورها هو القانون الأزلى ، غير أن الشاعر هو الذى أبدع هذا العمل ، وهو الذى أضفى عليه من صفات الفن التراجيدى ما جعله على هذا المستوى الرفيع من الأداء ، ثم إن حكمنا عليه آخر الأمر هو حكم فنى لا أخلاق ، كما أن إحساننا بما فيه من فضيلة هو إحساس غير مباشر (١٦) .

(١٥) (١٦) فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر ص ٢٢ .

معنى ذلك أن التجربة الجمالية تطلب مشاعرنا ، وتجعلنا أكثر إنسانية وأقل
عفا ، وتبلغنا بما لا يدع مجالاً للشك رسالة لها طيبة أخلاقية ، ولا نقول : إنها
أخلاقية خالصة بالضرورة .

وإذا كان من الخطأ أن يطلب إلى الفنان أن يقدم إلينا دروساً مباشرة في
الأخلاق ، فمن المؤكد أن هذه الدروس موجودة ، حتى لو لم يتعمدها الفنان ،
إنها تتخلل نسيج التجربة الجمالية ذاتها ، إنها تكمن في سر العمل الفني ، ذلك
السر الذي يؤثر فينا ، ويضفي على مشاعرنا راحة ورقة ومتعة نفسية ، وعقلية
تبعدها عن مشاغلنا ، ومصالحنا الجزئية ، ونزداد بوساطتها قرباً من إنسانية
الإنسان مما يزيد تكييفاً مع نفسه ، ومع الآخرين ، ومع الحياة بجميع
مظاهرها .

وما يؤيد صحة ما ذهبنا إليه من أن الإحساس بالفضائل والأخلاق ،
والمنافع الحيوية | إحساس غير مباشر في الفن ، ذلك أن الأخلاق لا تترج جامعة
وراء علاقات الفن ، وصوره تشع أضواءها من خلال شفافية روح الفنان
ومغزى عمله من غير إشارة إلى أية قاعدة أو قانون خارج عنه .. وما يؤيد
ذلك رأى « شيللى » Shelley ، فيما ذكره « أبركرومى » مبنياً على رأى
« كانط » قائلاً :

فللشعر عند شيللى أثره الخلقى ، وما الاخلاق في رأيه « إلا الحياة الفكرية
في أسمى وأدق معانيها ، وحياة الفكر ونشاطه تكمن في قوة خياله التي يغذيها
الشعر ، وفي الشعر يعيش المرء في عالم يشهد فيه إحساناً بأن لكل شيء غرضاً
وأن للحادثة قوة خلقية » (١٧) .

أى إن للعالم مغزى مباشراً خاصاً به في الفن من غير إشارة إلى أية قاعدة ،
أو قانون خارج عن الأثر نفسه .

ونتساءل مع « أبركرومى » في أى ناحية من التجارب يكون هذا العالم ذو

(٤٧) أبركرومى (لاسل) : قواعد النقد الأدبى ١٥٧ .

المغزى المباشر ؟ .

ولقد أجاب الفيلسوف الإيطالى (كروتشيه) بأن هذا هو عالم الإلهام ، والوحي الباطنى الصرف حيث تكون التجارب مقبولة لذاتها ، ولا عبرة هناك بأن تكون التجارب مطابقة للواقع أو غير مطابقة ، لأننا نرتاح للتجربة ذاتها ، بحيث تكون صورة الطبيعة التى يحكمها فن الأدب « كله » هى صورة للعالم الذى نرغب فيه ، والذى نتخيل وجوده ، ونجد فى هذا التخيل شفاء غلتنا ، وإرضاء رغباتنا ، وأكبر ما نريده فى العالم هو النظام والترتيب^(٤٨) .

أليست هذه الفكرة قريبة من فكرة « أرسطو » عن « المحاكاة »؟ - بلى .. إنها كذلك لا تقصر - كما سبق أن أوضحنا - علاقة الشعر بالأمور ، والمسائل الواقعية ، بل تقتصر على بحث طبيعة النشاط الشعرى داخل الفن نفسه ، أو بيان « الرابطة التى تصل بين التنبيه الشعرى واللغة » - على حد تعبير « كرومبى » نفسه - مما يجعلنا نصل فى النهاية إلى باطن الرؤية الشعرية (الحدس) المرتبطة بالإلهام الخيالى الذى يوحى بالشعر ، فتتصور حينئذ الحياة كما ينبغي أن تكون .

إذن خلاصة ما يمكن أن أراه فى هذا الموضوع عند « كروتشيه » :

أنا نقف من خلال الحدس فى الفن وقفة سلوكية إزاء العالم ، / فالفن لا يهدف إلى الوعظ والإرشاد ، وتوجيه السلوك ، ولكن ذلك لا يمنع من أن تأتى منه نتائج سلوكية نريدها ، وتوجه بنا إلى الخير والحق ، وهذا معنى ما نقوله : إن للتجربة الحدسية مغزى ولايد ، ولكن دون أن تخضع فى أساسها لقانون أو قاعدة ، أو ما شابه ذلك ، سواء أكانت هذه التجربة الحدسية وليدة لحظتها أم كانت مستدعاة من مخزون الذاكرة ، منطلقة من خبرة ماضية ، وكل تصور بعامة يعقبه تغير فى سلوك الإنسان ، ولكن هذا السلوك ليس صادراً عن سببية حتمية ، إذ إن الشعر يظل شعراً بقيمته الفنية أولاً ، حتى لو لم يعقبه تغير فى

(٤٨) قواعد النقد الأدبى لكرومبى / ١٥٨ .

السلوك - وإن هذا ما يؤكد دوماً « الفلاسفة والنقاد المعاصرون »^(٤٩) .

ولما كان معنى الحدس ألا يكون هناك تمييز بين الواقع والا واقع ، إذ إنهما متجانان في صورة حدسية ، ورؤية جمالية متفردة لما صفتها التالية ، لما كان أمر الحدس كذلك ، فلقد أنكر كروتشيه أن يكون الفن مدركاً عقلياً ، ذلك لأن المبركات العقلية واقعية النزعة ، ولأنها تحاول تقرير الواقع في مقابل اللا واقع ، أما الفن فإنه رؤية متفردة للفنان تعبر عن واقعه النفسى - وسنجد أن هذا البعد في تفكير كروتشيه غير دقيق في مناقشاتنا بعد وخاصة عندما نعرض لرأى « هيربرت ريد » .

معنى ذلك أن الصور الحدسية في الفن « لا تسمح بقيام علاقة مسببة آلية بين الفن والمجتمع أو بين الفن والواقع ، كما لا تؤدي إلى الحكم بأن نظاماً اجتماعياً ما يولد بالضرورة شكلاً معيناً للإبداع الفنى »^(٥٠) .

ذلك أن الجمال مقصور عند كروتشيه على عالم الخيال ، إذ إن الواقع لا جمال فيه إلا لأشياء في واقعها تدعو المرء إلى اتخاذ مسلك عملى وجهها لوجه أمام الوجود ، وما فيه من كثافة وثقل ، وامتداد ، وما يثيره في النفس من جهد أو يؤثر فيها من ضيق وغثيان ، وأما مسلك الإنسان تجاه الخيال « فهو التأمل في صورة العالم للقضاء على هذا العالم في واقعه ، إذ إنه غير حاضر واقعياً أمام المرء في تخيله »^(٥١) .

لقد تنبه « كروتشيه » إلى الوحدة في الأثر الفنى عنواناً لجماله ، ومنها عنده أن تدور الصور الكثيرة متحدة حول مركز واحد ، وأن تنصهر في صورة تركيبية هي الصورة الفنية ، يقول :

« إن الوزن والبحر ، والقافية ، والاستمارة ، وتوافق الأنغام ، وتناغم الأصوات ، كل هذه الوسائل التى يخطئ البلاغيون دراستها مجردة ، وجعلها

(٤٩) انظر للدكتور زكى نجيب محمود ولله في كتابه : مع الشعراء ص ١٨٧ .

(٥٠) د . صلاح فضل . نظرية البنائية في النقد الأدبى ص ١٢٧/١٢٦ .

(٥١) النقد الأدبى الحديث للدكتور غيبي ٤٤٠ .

بذلك عرضية خارجة زائفة ، إنما هي جميعا مرادفات للصورة الفنية التي إذ
تفرد تدخل الفهم على انسجام في العمومية « (٥٢) » .

وأقول :

إن موضوع الوحدة مرتبط بمذهبه في أن الفن « حدس » أو صورة
خالصة ، *Intuition* إلا أن كروتشيه لم يقصد أن الفن مجرد خيال بغير ضابط ،
فحين جعل الحدس عاملاً أساسياً في إيجاد الصورة التعبيرية ، أشار في الوقت
نفسه إلى أن الفنان لا يتسجها محتماً على حدسه فقط ، بل إن للعقل الواعي
أثراً فيها ، إذ إن اللا إرادية ليست كافية لتحديد معالم الخلق الفني ، وإضفاء
صفة الوحدة ، والانسجام بين أجزائه كما سبق القول ، وإذا كان الفنان يشعر
بأنه يضيء إلى عمله بلا جهد ، نظراً لاستفراقه واندماجه مع رؤيته وحدسه ،
فإن هذا الشعور لا يملكه في الواقع ، إلا لأن مهارته قد بلغت حداً من النمو
يستطيع معه أن يسير في طريقه بلا صعوبة ، وإذا كان الحدس والإلهام يستغرق
الفنان تماماً ، ويتخذ طابعاً لا شخصياً ، فإن الخلق مع ذلك يظل واعياً ، إذ إن
عقل الفنان لا يفارقه ، فالإلهام والحدس كما يقول : (ت . ريبو Ribot) -
وهو من أعمق دارسي القدرة الإبداعية في كتابه « دراسة في الخيال الخلاق »
- « لا يقدم عملاً متبهاً أبداً » (٥٣) ، إذ إن العقل الواعي يعمل إلى جانب
الحدس ، وهو يشركه في إقامة هذه الوحدة .

والخيال وحده لا يستطيع أن يقوم بهذا كله ، ومنطقه ليس منطق الفن
بشكل كلي ومتمه ، ففي الأدب ، والشعر خاصة صنعة ، وذهن ، وجهد ،
وضابط ، بل وتقاليده فنية يحافظ عليها الأدباء الكبار ، ويسمون بها شعرهم
دوماً ، هذا ، بالإضافة إلى ما تقوم به الوسائط المادية للفن من تطويع العملية
الابتكارية والتأثير فيها .

هذا - وإذا كانت القوة التخيلية تنسم بالابتكارية ، فإن ابتكاريتها لا تعني

(٥٢) انظر المجلد في فلسفة الفن « لكروتشيه » ص ٩١ .

(٥٣) انظر ليجروم ستوليتز / النقد الفني .

أنها يمكن أن تتسامى في قيمتها ، وتصل إلى المرتبة الرفيعة التي يحلها العقل بالنسبة إلى جميع قوى الإدراك الباطن .

« إنها - أى القوة التخيلية - تتوسط ما بين الحس والعقل ، وتقدم للعقل مادة قد تساعد في عمليات الفهم ، أو تقيده في تكوين الأفكار والتصورات الكلية ، أو المجردة ، واعتمادها الشديد على ما تدركه الحواس يجعلها عرضة للخطأ ، لأن الحواس قد تقصر عن كثير من مدركاتها ، وقد تضعف عنها ، وقد تغفل ، فإذا أضفنا إلى ذلك أن فعالية القوة التخيلية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً لا فكاً لها منه بالانفعالات والغرائز ، أدركنا مدى ما يمكن أن تصل إليه هذه القوة لو تركت وشأنها دون قيد أو ضابط » (٥٤) .

معنى ذلك أن العقل الواعى يضبط الخيلة لحظة تشكيلها الصور الفنية ، ويمنعها من الزلل والانحراف ، ولا تصبح للخيال فعاليته الجمالية من حيث هو خيال مبدع منتج إلا إذا ارتبط بمادة العقل ، أى بصور المحسوسات التي اختزنتها الذاكرة بعد غياب المحسوسات عن مجال الإدراك المباشر ، المهم أن تتألف عناصر الصورة الشعرية في نسق يقبله العقل ، ويتناسب بعضها إلى بعض في تركيبات ، ومن هنا يمكن لخيلة المتلقي أن تتقبل هذه الصور ، وتمثلها ، وتفترض إمكانية وجودها كما تقبلها المبدع نفسه من قبل ، ولكن حذر من أن يجعن العقل هيمنة كاملة على الخيلة ، وخاصة في الشعر .

هذا كله يؤدي بنا إلى القول : إن الصورة ، صورة الشاعر كما ترسم في ذهن القائلين بالحدس أو التأمل اللا شعورى صورة رفضها « دى لأكروا » عالم النفس الفرنسى كما سبق أن ذكرنا ، ذلك لنقصها الشديد في تفسير عملية الإبداع الفنى ، وإن ذلك لا يعنى أنها ملغاة إلغاءً كاملاً في إطار تفسير عملية الإبداع ، لأن في القول بمجلوها جانب من الصحة غير أن المشكلة أن القائلين بها مثل كروتشيه عجموا اللحظة الحدسية على سائر اللحظات المستغرقة في عملية الإبداع ، في الوقت الذى لا يمكن أن تعقل فيه أن إنساناً سلبت لإرادته

(٥٤) انظر الصورة الفنية : للدكتور جابر عصفور ص ٤٣ .

وانتهال عليه بغض الإلهام ، إن المحس لا يتسع لكل عمليات الفن ، بل لا يتيح فرصة الابتكار ، ونضج العمل إلى نهايته ، فكثيرون يحدسون ، وينفعلون بعق ومع ذلك فإن ظروف البيئة أحيانا تقف حائلاً بينهم وبين تنفيذ حلوهم هذه ، بل ربما دمروا ولزكبووا الجرائم ، إن هذه الاستعدادات الخاصة محتاجة إلى تنظيم معين للبيئة الاجتماعية أو ترشيد واع لهذه الطاقة - إن صبح التعبير - وهنا يأتي دور الواقع والمجتمع ، ويأتي دور الأداء من الشخص نفسه وما يحتربه من لحظات ينساب فيها قلمه ، ولحظات أخرى فيها التغيير والتبديل ، والشطب ، والاضطراب ، لذلك فإن « فعل الإبداع اجتماعي »^(٥٥) ، لا يأتي من داخل الفنان وحسب ، بل إن له صلة بالملكيات الممنوحة من المجتمع وخاصة ما يتصل بالتراث الفني ، « وإذا كان المحس قادراً على تصوير لحظات الانسياب والإلهام ، فهو عاجز عن تصوير لحظات المقاومة والتردد والاضطراب »^(٥٦) ، لذلك كان « العمل الفني فردياً واجتماعياً في وقت معاً ، فهو تنظيم لتجارب لم تقع إلا لهذا الفنان لكنه تنظيم في سياق الإطار ذى الأصول الاجتماعية الذى يحمله الفنان ، ويتخذ منه عاملاً من أهم عوامل التنظيم »^(٥٧) .

هذا المعنى ، مما نجد صدهاء لدى ناقد فني مثل « هربرت ريد » H. Read الذى يرى أن عالم الفنان ليس عالم الرغبات ، والحاجات العملية ، وليس هو بالتالى عالم الأحلام والتخيل ، وإنما هو مزيج من هذه التناقضات ، فهو تجسيد مقنع للتجربة ، يخلق عالماً مركباً تركيباً منسجماً من هذا وذاك ، وينتج عن ذلك وحدة جديدة حيث يتم التوافق بين التناقضات ، وهذا ما يسمى بالنشاط « الديالككتيكى » للفن^(٥٨) .

ويطالعنا « جورج سانتيانا » برأى الأنسة « سيرجن » التى ترى أن

(٥٥) د . مصطفى سويط : الأسس النفسية للإبداع الفنى (ط ٣) ص ١٢٩ .

(٥٦) الأسس النفسية ص ١٩٧ - وانظر إجابات الشعراء عن الاستخبارات التى قدمها المؤلف إليهم .

(٥٧) الأسس النفسية ص ٢١٦ .

(٥٨) هربرت ريد : الفن والمجتمع - ترجمة فارس ضاهر ص ١١ .

الصور الشعرية قد تبعث أثرا متزايدا من العاطفة أو التوتر ، وأنها تستطيع أن تصرح عن طبع الشخص الذى يستعملها ، وشخصيته حين يعجز شيء سواها عن أن يفعل ذلك ، ومن ثم تكون هذه الصور ابتداعا لا شعوريا يعبر عن أعماق النزعات عند شكسبير (مثلا) ، وابتداعاً واعيا شعوريا من التفنن الرفيع ليعمق التأثيرات ويغيرها ، أو ليوحى بها^(٥٩) .

ونقول :

ربما أحس كروتشيه بهذا كله رغم تصوراته الفلسفية المجردة عن طبيعة الخلق الفنى التى تؤكد موقفه المثالى الحدى الخالص ، ذلك عندما رأى أن وظيفة العمل الفنى « هى التعبير عن شخصية الفنان بأكملها » ، كما سبق أن ذكرنا ، وهذا معناه أن الفن ليس حدساً محضاً ، بل إن له صلة بالحياة وثيقة ، الحياة الباطنية ، والحياة التى يعيشها الفنان بوسائطها المادية وغير المادية ، ومن هنا لا يمكن للفنان أن يحدس فى عقله الفنى بغير استيعاب تام للمواد الوسيطة فى تصويره ، سواء أكانت هذه المواد موضوعات حيوية وجدانية ، أو مادية صرف يسلك الفنان تجاهها ، وبسبب منها سلوكا إفيا معينا ، ومن خلال هذا كله نواجه عملية التنفيذ والصقل مما يتيح للجانب الإرادى الشعورى أن يقوم بدوره ، إذ إن ذلك جزء لا يتجزأ من عملية الإبداع نفسها ، بل ومن صميمها .

بعد ذلك يأتي « شارل لالو Lalo » فيأخذ بما قاله « كروتشيه » عن ارتباط الفن بشخصيته الفنان بأكملها ، وعن تعيره عن الحياة ، مضيفاً أن هذا التعبير يأخذ صورا عديدة ، بدليل أن الفن قد يكون « قريبا » من الحياة ، أو « بعيدا » عنها ، أو « فرارا منها » .. الخ ، وفى كل هذه الحالات لا يمكن أن نقول :

« إن الفن هو الحياة بعينها ، أو إن الفن ليس من الحياة فى شيء ، بل لا بد لنا من أن نتعرف بأن فى الفن دائما شيئا من الحياة ، ذلك لأن الواقع الجمالى

(٥٩) جورج سانتينا : الإحساس بالجمال (ج ١) ص ٣٠٢ .

لا يكون كتلة واحدة متجانسة ، متجانسة ، بل إنه يتكون من حالات جزئية عديدة متباينة ، لابد لعالم الجمال أن دراستها ، وتحليلها ، وهكذا يفرض « شارل لالو » النزعة الجمالية الإطلاعية | الصرف أو « الإطنافية » | على حد تعبير الدكتور زكريا ابراهيم ^(٦٠) .

معنى ذلك أن « لالو » - مصححاً لما قاله « كروتشيه » عن صلة الفن بالحياة - يرى أن ثمة ازدواجاً بين الفن والحياة ، وأن ثمة روابط متفردة تجمع بينهما دون أن يمتزج الواحد منها بالآخر تماماً ، أو دون أن يحل الواحد منهما في الآخر نهائياً ، مما يجعلنا نقول : إن « لالو » أراد أن يحافظ على فكرة المحاكاة الأرسطية ، وجوهرها الأصل ، مما يصحح نظرة « كروتشيه » التي تكاد تنكر هذه الفكرة التي لا تزال حتى اليوم عصب النقد الأدبي وجوهر جمال الفنون .

إذن فمن المؤكد أن الفن يعبر عن جانب من جوانب الحياة مما يربطه بالواقع وبهذا يصبح الفن « أداة تواصل بين الموجودات » في جو ملؤه الحريات دون أن يتحدد مساره في قنات تفرز عليه لتحقيق أية غاية قصدية ، حيوية | ، أو دينية أو سياسية ، أو غير ذلك .

إن الفن الذي يوجه دون أن يستمد قواعده من صميم وجوده ، ودون أن يرتبط بالحياة في حرية وذاتية ، فن يدعو إلى السخرية ، لا ينمو ولا يرق ، وليكن في علمنا - كما قلنا مراراً - أنه « ليس معنى ارتباط الفن بالحياة أن تكون الأعمال الفنية ، نسخاً تمثل أشياء عادية نعرفها في حياتنا العملية بطرق أخرى ، وإنما هي موضوعات فريدة عملة بمعان خاصة نقلها الفنان إلينا بطريقة الخاصة دون أن يكون من الضروري أن يعيى مضمون الواقع الذي تنقله إلينا متفقاً مع تلك المفاهيم العادية الموجودة لدينا عن الواقع » ^(٦١) .

وقصارى القول أن كروتشيه سار على درب « كانط » و « شوبنهاور »

(٦٠) انظر للدكتور زكريا ابراهيم : كانط « أو الفلسفة النقدية » ص ٢٠٧/٢٠٦ ومشكلة الفن ص ٢٠٦ .

(٦١) انظر مشكلة الفن ص ٢١١/٢١٢ .

دون أن يحلل الواقع ، بل استرسل في تأملات فلسفية عن الحدس ، واللا شعور بحيث خرج لنا بنتيجة مؤداها : أن الحدس الجمالي مسئول عن تجربة الشاعر ، وعن طبيعة تعبيره عن هذه التجربة في قصيدته ، ويتطابق الحدس والتعبير عنده ، فإذا تحدث الناقد عن أحدهما ، وجب عليه أن يتناول الآخر وبذلك يكون « حال وجود القصيدة ابتداءً - في رأيه - هو حال ذهن الشاعر ، فتكون القصيدة تجسيدا لتلك الحال ، وحالها في المقام الثاني هو حال ذهن القارئ الحساس ، الذي يعيد بناء تجربة الشاعر الأصلية حين يقرأ تجسدها على شكل قصيدة »^(١٦) .

والحقيقة أن اتجاه كروتشيه هذا ليس اتجاهًا غريبًا ، فكروتشيه - كفيلسوف - يصف العملية السيكولوجية التي ينبع منها التعبير ، وإذا كنا قد عارضنا هذا الاتجاه الحدسي الخالص لكروتشيه بالنصوص والآراء الكثيرة ، إلا أننا ينبغي ألا نتجاهل بأي حال من الأحوال القوى الروحية التي توجه خلق اللغة ونموها في الشعر ، « وكأن الفن يخضع لحركة ذاتية ذات مبدأ فوق الفرد على غرار ما قال « هيغل » في فلسفة التاريخ »^(١٧) - ولكن ذلك لا يدعونا بأي حال من الأحوال أن ننصرف كلية إلى الذات ، تاركين كل جانب موضوعي ، ينبغي أن تتضمن النفس الواعية « الذات والموضوع ، المذكر والمذكر ، العالم والمعلوم ، المحدود وغير المحدود ، العقل والمادة »^(١٨) وقوة الخيال الموحدة هي التي تصالح بين هذين القوى المتضادة مما يكسر الحاجز الذي يبدو عصيا بين العقل والمادة فيجعل الخارجى داخليا ، والداخلى خارجيا ، يجعل من الطبيعة فكراً ويحيل الفكر إلى طبيعة ، وهذا موطن السر في الفنون الجميلة كلها .

أما إذا ذهبنا إلى معاصر كروتشيه - « بول فالورى » - ١٨٧١ - ١٩٤٥ م ، لوجدناه أكثر اعتدالاً في تصويره عملية الإبداع على الرغم من أنه

(١٦) ديفيد دتش : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق : ص ٢٤١ .

(١٧) د . مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى ص ١٨٥ .

(١٨) د . مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ص ١٥ .

من أوائل أنصار الفن للفن ، فلقد رفض الإلهام الشعري بمعنى الفيض التلقائي ،
فالإبداع عنده يقترن بالجهد والمكابدة ، ولفاليري في مقدمته « ليونارد
دافنشي » هذه الكلمة المشهورة بما لها من مغزى يؤكد ما نحن بصدده ، يقول
« فاليري » :

« إن الآلة تنعم علينا بمطلع القصيدة دون مقابل ، أما البيت الثاني فعلينا
نحن أن نؤلفه » - وفي هذا البيت الثاني لابد من أن يتحقق عنصر الانسجام مع
الأول ، ولا يقل في قيمته عن أخيه الفائق على الطبيعة .. ويجب « آلان »
Alain ، بما هو صدى لهذا القول : « إن القانون الأسمى للاختراع الإنساني
يتلخص في أنه لا يمكن اختراع شيء ما لم يكن ذلك في أثناء العمل » -
والفنان في أثناء بحثه الأشياء ورؤيته لها ينتهي إلى نوع من المعرفة لا يرجع إلى
العقل الخالص وحده ، ولا إلى الإحساس وحده ، ولا إلى مجال الفعل المعتاد
للإنسان ، ولكنه يأخذ بنصيب من جميع هذه الأحوال^(٦٥) .

والحقيقة التي أكدناها ، ونؤكدناها دوماً ، أن العمل الأدبي ليس مجرد ظاهرة
جمالية فحسب ، بل هو ظاهرة تحس وتدرك في آن واحد ، أي إنه رسالة ينبغي
أن يتلقاها العقل أيضاً ، كل ذلك يقضى على الوهم الجمالي المنعزل الذي سيطر
على أذهان كل من كانط ومن لف لفه ، ومن المفيد أن نؤكد ما نقوله بما ذكره
« المسدّي » في كتابه عن الأسلوبية ، إذ قال :

« إن هذا الأزواج الكامن في طبيعة الرسالة الأدبية هو الذي يحتم علينا
القول بأنه لا شرعية لأى نظرية جمالية في الأدب ما لم تتخذ من مضمون الرسالة
الأدبية أساً لها ، بل أهم قواعدها أساساً .

كما لا يمكن الإقرار بأى قيمة جمالية للأثر الأدبي ما لم نشرح مادته اللغوية على
أساس اتحاد منطوق مدلولها ، من ملفوظ دوالها ، ثم إنه لا أسلوبية بدون غوص
في أبعاد الظاهرة الأدبية في حد ذاتها »^(٦٦) .

(٦٥) دنيس هوبسان : علم الجمال ص ١٣٥/٩٢ .

(٦٦) د - المسدّي : الأسلوبية ص ١١٩/١١٨ .

لكننا ينبغي ألا نفهم أن النظرية الجمالية الشرعية هي التي تتخذ المضمون الأدنى أساساً وحسب ، فالموضوع وما يفهم من أفكاره المدلول عليها في الشعر الذي نظم في ذلك الموضوع ، ومعنى كل جملة ، والتتابع المنطقي للأفكار ، والتدرج في الدلالة على التجربة ، وتوصيل الوصف ، والمشاعر المثارة ، وبالجملة ، جميع الأفكار والمشاعر والصور ، تلك كلها ليست وحدها جوهر الشعر إلا إذا اكتسبت فيما بينها ظلاً إيمانياً يلفها ، ويسيطر عليها ، وكأن تياراً مستمراً قد تغفل فيها مولداً حياً فنية ، وكاشفاً عن أجواء روحية ، وحيث لا نستطيع أن نزعم بأنه مستمد من هنا أو هناك من أفكار أو مواد بناء العمل (الأولى) . إننا فقط لا نستطيع إلا قول ما ذكره « أفلاطون » على لسان « سقراط » [مما ذكرناه عن محاوراة أيون]^(٦٧) من أن تياراً كهرياسياً ، أو قوة مغناطيسية تحدث بين الكلمات والموضوعات ، والأفكار ، وضروب الإيقاع مما يكسبها جميعاً خاصية الجذب ، بحيث تترايط وتتوحد معاً ، ومن هنا يوحي التعبير في الشعر بما فيه من هذا التيار ، أو الجوهر المستمر بمدلولات ليست منطقية في أساسها ، ولا وضعية في اللغة ، ومن هنا أيضاً ترتبط بالوجود ونغوض في خصمه. وتتحد بالشعور مع ما حولنا حتى ننسى أنفسنا ، ونذهب إلى ما وراء حدود الفكرة ، فترتبط بروح العالم ، ونكاد نغس الأصول والأسس السامية للإنسانية ، وعلى ذلك فالشكل المحض في الفن لا يولد هذا الإحساس الخالص عن طريق الخيال ، وبراعة النظم ، ودقة التشكيل اللغوي المكاني والزمني إلا من منطلق الفكرة أو الموضوع ، فالشكل لا يبدأ من فراغ بل ينطلق من تشكيل مضمون وأفكار ، وبتضافر المضمون ، والصياغة وإحكامها فيما بحيث لا يستطيع فهم ذلك المضمون وإيماءاته إلا في إطار تلك الصياغة ، يبلغ الشعر درجة من الكمال يعز وجودها ، بحيث إن كل تغيير في تلك الصياغة يضر بالمعنى الموحى به ، بل ربما غير المعنى الأصلي نفسه .

ومن هنا لا يمكن فصل الناحية الجمالية من المعنى اللهم إلا عن طريق التجريد النظري للاستعانة به على التحليل والشرح وحسب ، كما لا يمكن

(٦٧) انظر ما كتبه عن الاتجاه الأفلاطوني في فهم الجمال

القول بالجمال المحض إطاراً مستقلاً ، وجوهرها خالصاً يبدأ به الفنان ، ويتسنى إليه بطريقة غير واعية ومفاجئة 11 وكأنه لا يستخدم لغة ذات مدلول يتسم بتأثيره المباشر أو غير المباشر في مسورة العمل ، وفي إبراز جوانبه الإيجابية في إطار النظم والسباق ، وإذا كانت قضية الشعر للشعر قد نشأت في كنف « الرمزية » ، فنحن لا نعد أنفسنا أمام تعبير رمزي يتجاوز حدود اللغة الوضعية إلا إذا بدأ الموضوع الأصل ، أو الفكرة الحيوية ، أو غيرها من أهداف ومرام . تأخذ طريقها إلى ضمير الفنان وخياله ، حتى إذا صيغت هذه الموضوعات في قالب الفن ، تحولت إلى « رمز » أو إلى وجود آخر ، يدل على الأصل ويتجاوزها ، ومن هنا يرى الفن الحياة ويُضيف إليها ويوضحها ، ويسير أغوارها من خلال الأفكار والموضوعات الشائعة أمام فكره ، وتجاه حسه في الواقع الذي يحشه أساساً . ليس هذا الواقع هو الأساس في استثارة مشاعر الفنانين ، وانفعالهم ؟ بل .. ثم إن « الانفعال » لا يقوم به أدب أو شعر ، حتى يتلبس بكفه من الألفاظ ، وهنا يأتي اختيار الفنان الذي يتجاوزه عقله وإحساسه ، وهنا يتدخل الوعي واللا وعي ، وهكذا يخرج كل شيء في بوتقة الفن .

وانطلاقاً من هذه التصورات جميعاً ، يصبح موقف الشكلين ، وموقف الموضوعيين (الذين يحكمون على العمل الفني بحسب موضوعه) كلاهما خاطئ لأنه يتناقض مع الفهم الصحيح لطبيعة العمل الفني ، لذلك نعد أن نظرية الفن للفن غير كافية للتعرف على طبيعة الفن ، ولم ينظر إليها البتة في التقاليد النقدية ، على أنها آخر المطاف ، ولقد صور لنا ذلك « جرلين » في قوله :

« والذي يبنى النزاع فيه في عصر الانحراف الحضارى كمصرنا ، هو محاولة لإرجاع الفن إلى مجرد الجمال الشكلى . واعتبار إنتاج مثل هذا الجمال والاستمتاع به ليس غاية في ذاته ، (وهو بالتأكيد كذلك) بل اعتبره الغاية الوحيدة أو ربما الغاية الرئيسية من الفن ، وكما أن العالم الحق مهما كان ميلاً عظيماً إلى الصرامة المنطقية ، لا يقنع أبداً بمجرد اللعب بالمفهومات والقضايا

بحسب قواعد المنطق ، ولكنه يحاول استخدام عقله ومنطقه للوصول إلى حقيقة علمية - فكذلك الأمر بالنسبة للفنان الحق ، فإنه رغم احتفاله بالجمال الذى يستطيع هو وغيره أن يحدثوه ، لا يبنى دائما أن يكون مجرد مبدع للجمال ، ولكنه يحاول دائما أن يصور بأساليب الجمال تفسيره لحقيقة أوسع وتجربة أغنى ، وكما أن الحقيقة العلمية لا تتضمن مجرد الصرامة المنطقية فحسب ، بل تتضمن كذلك الاتصال بالعالم الواقعى ، بمواده الزمكانية ، فكذلك الحقيقة الفنية ، لا تتطلب وجود الجمال الشكلى فحسب ، بل تتطلب كذلك تصوير الفهم الصادق لبعض جوانب التجربة والواقع الإنسانى^(٦٨) .

بذلك كله يخدم الفن الحياة ، ولكن بطريقة غير مباشرة ، وبغير إلزام على أساس أن الفنان حر فى اختياره موضوعاته ، وصياغتها ، معبرا عن موقفه منها وفقا لما يتطلبه وعيه بالأشياء ، وإحساسه بها .

« وإذا كنا نطالب الأديب اليوم بالمضمون الاجتماعى فلنسا نريد أن نضطره إلى ذلك اضطراراً ، وليس من حق أحد عليه أن يجبره على لون معين من الكتابة ، وإلا استحال عليه عملية التمثيل اللازمة لفعالية أدبه وانقطع هذا النوع من التعاقد الذى يقوم بينه وبين المجتمع ، وضاعت غاية الالتزام الذى نشله^(٦٩) .

والجماعية لا تنفي الذاتية ، « بل إن جميع العواطف فى العمل الأدبى عواطف فردية استهلكت على الأديب نفسه ، وكان استيلاؤها عليه من القوة والحرارة بحيث دفعته دفعا إلى التنفيس عنها فى صيغة فنية يحاول بها أن يثير نظرها فى غيره من الناس ، فإن لم تكن العاطفة من هذا الطراز ، لم يكن الإنتاج أدبا ملحيا ، مهما يكن من تحقيقه لأهداف أخرى ، قد تكون فى

(٦٨) الأسس الجمالية (ط ٢) ص ٣٩٦ ، وانظر الإحالة فيه إلى مرجع (جرين)
Green : The arts, and the art of criticism p. 233 - 234

(٦٩) المسئولية الأدبية : مقال للدكتور أحمد كمال زكى : مجلة الآداب ١٩٥٤ .

حد ذاتها أمثلة ، وفيهما يكن من موافقته مجتمعه أو خدمته لقضاياه
العادلة» (٧٠) .

(٧٠) الدكتور محمد النوى : وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى ، والانفصام الجمال ص ٩٣ .

سادساً : الجمال في الأدب والفن من منظور الفكر الماركسي

إن مفهوم الحرية والذاتية بهذا المعنى يتضاد مع مفهوم الحرية عند الماركسيين هذا المفهوم الذي ينبغي عندهم أن يكون واضحاً في صورة مادية ، لا صورة خيالية ، إنها الحرية طبقاً لمفهوم « لينين » لها حين أخذ يتساءل بعد أن طرح مبدأ الأدب الحزبي ، « هل أنت حر في علاقتك بالناشر الرجوازي أيها السيد الكاتب ، حر في علاقتك بالجمهور الرجوازي الذي يطالبك بمحدث الأدب المكشوف في الروايات واللوحات ، وبالغناء كبديل عن الفن المقدس ؟ » .

وانتهى هذا التساؤل إلى الصيغة القائلة : « فليسقط الكتاب اللاحزيون ، فليسقط سادة الأدب الفائقون ١١ ، على الإنسان أن يصبح جزءاً من القضية العامة للبروليتاريا ، عليه أن يكون المسمار والترس في آلة ديمقراطية اجتماعية كبيرة واحدة تتحرك بالطليعة الواعية سياسياً ، الكاملة لجميع الطبقات العاملة »^(١) .

ولقد سبق أن قلنا إن « كارل ماركس » كان تلميذاً « لهيجل » في صباه ، وفي أحضان فلسفة هيجل ، وضحت الأصول الأولى التي جلاها ونماها ، وتعمق فيها الفلاسفة الواقعيون في تفسيرهم الأدب تفسيراً مادياً بحتاً^(٢) ، بمعنى أن هيجل عني في الفن بالمضمون معتداً به في إطار مثالي ، ولكن كارل ماركس جرد المضمون من مثاليته ، ونما به منحى مادياً بحتاً في إطار هذه الحرية المتطرفة التي أوضحنا معناها منذ قليل بدعوى الواقعية .

وبعامة - لقد نشأ النقد الماركسي كمبدأ منظم في العقد الأخير من القرن التاسع عشر ، ولقد كان « فرانز ميرنج » [١٨٤٦ - ١٩١٦] في ألمانيا ، و « جيورجي بليخانوف » [١٨٥٦ - ١٩١٨] في روسيا ، أول ممارسين للنقد الماركسي ، ولقد كان كل من « ميرنج » و « بليخانوف » يحترقان باستقلالية معينة للفن ، ويعتقدان بأن النقد الماركسي حرى بأن يكون علماً

(١) عن د . منصور عبد الرحمن : معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي ص ١٧١ .

(٢) انظر النقد الأدبي الحديث ص ٣٠ .

موضوعيا للمعامل الاجتماعية « المحددة » لصورة العمل الأدنى بدلاً من أن يكون مبدأ يقر قضايا جمالية ، ويصف للمؤلفين مادة الموضوع والأسلوب^(٣) .

« وفي سنة ١٩٣٢ ابتدع مبدأ منظم ، فرض فرضاً ، وشاع مسمى تحت عنوان « الواقعية الاشتراكية » ويغطي هذا المصطلح نظرية تطالب الكاتب - من جهة - أن يعيد إنتاج الواقع بدقة ، وأن يكون واقعياً من حيث وصف المجتمع المعاصر بعين متفحصة تنفذ في بنائه ، كما تطالبه من جهة أخرى أن يكون واقعياً اشتراكياً ، ويعنى هذا - من الناحية العملية - ألا يعيد إنتاج الواقع موضوعياً ، ولكن يجب عليه أن يستخدم فنه لكي ينشر الاشتراكية ، أى الشيوعية ، وروح الحزب وخطه^(٤) .

وهذا المطلب يتفق مع قول « ستالين » بأن الكتاب « هم مهندسون الروح الإنسانية » ، وبهذا يكون الأدب بصراحة - تعليمياً - بل هو عامل لخلق المثالية على أساس أن يعرض الحياة ، لا كما هي ، وإنما كما ينبغي أن تكون طبقاً للمبادئ الماركسية ، لذلك غدا النقد السوفيتي منذ الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة قومياً جداً ، وإقليمياً دون أن نجد إجماعاً بتأثيرات أجنبية يمكن احتفالها ، أو الرضا عنها ، أما الأدب المقارن فهو مدرج في القائمة السوداء ، لذا أصبح النقد أداة من أدوات نظام الحزب ، لا في روسيا والدول التي تلور في فلكها ، بل في الصين أيضاً^(٥) .

ومن الماركسيين الأمريكيين نسمع عن « برنارد ميهي » ، وكتابه « قوى في النقد الأمريكي » الذي ألفه سنة ١٩٣٩ ، وفي فصل من هذا الكتاب عن نقد القرن العشرين يشرح « برنارد » زعمه لماذا يكون النقد الماركسي متفوقاً على النقد الانطباعي والتصويري ، إذ قال : « من الممكن أن نوجز المقولة

(٣) رينيه ويلك : اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين ص ٢٢٤ من مجلة « فصول » العدد

الثالث ١٩٨١ - ترجمة إبراهيم حمادة .

(٤) السابق : ص ٢٢٤ .

(٥) رينيه ويلك : اتجاهات النقد الرئيسية في ق ٢٠ ص ٢٢٤ .

الماركسية فيما يلى : إن العمل الأدبى يعكس تحييف مؤلفه مع المجتمع ، إذن لكي نحدد صفة العمل وقيمته ، علينا أن نفهم ونكون رأيا عن القوى الاجتماعية التى أتت بالأيديولوجية التى يعبر عنها من حيث هى موقف من الحياة ، إن الماركسية تمكننا من تفهم تلك القوى بتوضيح العلاقة الجدلية بين ثقافة ما ، واقتصاد ما ، وبين تلك الثقافة والطبقات القائمة فى ذلك الاقتصاد . وفى الوقت نفسه فإن الماركسية بكشفها عن دور البروليتاريا فى البناء مجتمع شيوعى هو وحده القادر على تحقيق سلم ورفاهية عالمين يقدمان لنا مقياساً للقيمة ، إن أحكاماً أخلاقية سياسية فى آن تنتج عن تلك المقولة ، وهى تشتمل على إدانة للعرف الجنسى الرجوازى ، ولرکز المرأة التقليدى فى المجتمع ... ومن الأهمية بمكان للناقد تفهم الواقع الذى انبثقت منه المقولة ، والذى تحدده المقولة «^(٦)» .

وفكرة النص السابق جلية لا تحتاج إلى تعليق مطول ، وأوضح ما فيه إصرار الناقد الماركسى على الحتمية الجدلية بين الفن والواقع ، وكأن الفن الحقيقى فى نظره هو الذى يرتبط شاء الفنان أو لم يشأ بالواقع بشتى صوره الاقتصادية والاجتماعية ، وبأيديولوجية المجتمع ، وهذا بطبيعة الحال يتناقض مع حرية الفنان ووظيفة الأديب ، فليست وظيفة الفن أن ينافع فى سبيل أية قضية اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية ولا يمسح الشاعرية أن تكون حزبية أو مذهبية أو دعائية ، فالمصالح والقضايا الخاصة تشوه الوجود لكى تحقق مآربها عن طريق الفن ، بدعوى الحرية والنظام ، « ولكن النظام والحرية فى ميدان الفن والأدب يجب ألا يقوما على أساس مذهبى دعائى ، بل على احترام الشروط التى فى كنفها يمكننا أن نحقق إمكانات الحياة وتنميتها وتطورها ، ففى الشعر وعى بالحياة وقدرته على التمييز ما هو حى وما هو ميت سواء فى الأفراد أم فى العادات والنظم ، وفيه قدرة على تطبيق ما هو حى من قيم الماضى على الحاضر

(٦) النقد الأدبى « لولم فلان لوكونور » : ترجمة صلاح إبراهيم : ص ١٨٢/١٨٣ .

وعلى الاستمتاع بالوجود والحياة التي تتصل لذاتها ولا تحتاج إلى أى مرور أسمى
بها»^(٧).

نقول ذلك كله ، لأن الشاعر أو الأديب هدفه ذاتي غير مقلد سلفا ، ولا
محدد ابتداء ، ثم إن المغزى الاجتماعي أيما كان نوعه ليس مغزى أدبيا ، ثم إن
فرض المقاييس الاجتماعية والاقتصادية والمذهبية بهذا الشكل فيه جفاء للوجدانية
والذاتية ، كما أن فيه عدلوة للجمال ، ولنقل ما قاله « سبنجارن » Spingarn في
كتابه « النقد الجديد » (١٩١٠)^(٨) : « إن كل شاعر يعيد التعبير عن
الكون بطريقة الخاصة ، وكل قصيدة إنما هي تعبير جديد مستقل » ، ثم إنه
ليس في مقدور الأديب إلا كتابة ذلك النوع من الأدب الذي تسمح له ميول
وجوده الخاص وذوقه في الحياة بكتابته ، مما يجعله صادقا في إدراكه مخلصاً
لطبيعته ، فالشاعر يعبر عن الحياة عندما تتحد عن طريق التجربة بوجوده الذاتي
مما يعطى الفرصة ساحة لولوج جمهوره عالمه وبحيث يعدلون شعره هو شعرهم
هم ، ولقد كان في مقدورهم أن يقولوه ، لو أنهم أوتوا موهبة التعبير .

نعم يستطيع الشاعر أن يلج عالم السياسة والنظم الدينية وغير ذلك في
عصره مثلما فعل كل من شكسبير وراسين ودانتى ، إلا أن هؤلاء أدركوا أن
فكرة الدولة أو الملك كانت نفسها ضرباً من الشعر ، فقد كان يملؤها الوعي
بحاجات الإنسان وشروطه تجاهها^(٩) .

ولعل هذا الكلام لا يعد عما رأيناه في السابق لدى « كروتشيه »
و « كولردج » ، فسبنجارن Spingarn تلميذ لكروتشيه ، ثم إن أسلوب الأديب
لا يمكن فصله عن الفن ، وفن الشعر « لا يمكن أن يفصل من طبيعته
الداخلية »^(١٠) ، وبأسلوب في علاقه بالكاتب هو « تخصص في

(٧) ستيفن سبندر : الحياة والشاعر - ترجمة د . مصطفى بدوى ص ١٥٨/١٥٩ .

(٨) النقد الأدبي لوليم فلان لوكونور ص ٩٥ .

(٩) السابق ص ٢٨ .

(١٠) وليم فلان لوكونور : النقد الأدبي ص ٩٥ .

الإدراك»^(١١).

لقد نسى هؤلاء الماركسيون أن الجمال له قيمة إيجابية ، أى ذاتية ، فهو متعة الفكر ، إذ إننا نقيّد من الأدب من خلال الاستمتاع به ، لا العكس ، لذلك كان « جورج سانتيانا » محقاً في قوله الذى ضمنه كتابه : « الإحساس بالجمال » [١٨٩٦] : « إن الأدب فن تعبير »^(١٢) - أى إنه ليس فنّ سياسة أو اقتصاد ، ولهذا فإن نقد القرن العشرين في أمريكا استمد مبدأ الشكل العضوى من كولردج ، ومن تلميذه الأمريكى [بو] - ادجار آلان (١٨٤٩) E. Allan^(١٣) وفي هذا المصطلح ما يحول دون فصل الجماليات عن أى فوائد يمكن جنبها من وراء العمل ، ثم إن خلق تضاد بين الواقع والجميل هو فهم خاطئ للموضوع الأدبى والعمل الفنى ، فيغير انصهار هذه العناصر في بوتقة الجمال ، والفن بوسائله ، وعناصره الشكلية لا يخلق العمل الفنى حساً بالحياة .

ثم إن الإنسان لا يعمل بدافع من الضرورة الحسية المادية فحسب ، وإنما هو مدفع أكثر بقوة داخلية نحو الحرية الروحية ، من هنا كانت الدوافع الداخلية لدى بنى الإنسان هى التى تحرك فيه نزعتة إلى التفنن ، ورغبته في الإحساس بالجمال ، فالأدب أو الفن بعامة ليس نشاطاً تجارياً ، وليس ظاهرة مادية ، إنه فكر وإحساس معاً ، خيال نعقله ، حياة أخرى تختلف عن الواقع المعائن ، موهبة واستعداد ، صور فنية متكاملة ذات طبيعة جمالية . « تمثل مركبا ذهنيا وعاطفيا في لحظة من الزمن »^(١٤) كما قال : « عزرا بوند » ، لذلك رأينا « ت . س . اليوت » في كتابه « الموروث والموهبة الفردية » (١٩١٧) يؤكد : « أن الشاعر فرد قمين يخلق متكاملات جديدة من عناصر غير متشابهة أو من مواقف متباينة »^(١٥) بمعنى أن الفن صناعة من نوع خاص لها أدواتها ،

(١١) السابق ص ١٠٢ .

(١٢) السابق ص ٨٥ .

(١٣) النقد الأدبى لوليم مان لوكونور ص ٨٦/٨٥ .

(١٤) (١٥) السابق ص ١٠٣ .

وصانعوها ، ومن خلال هذه الصناعة يرتقى الجمال سلمه .

وطبعي أن ينشغل الماركسيون عن البلاغة ، وعن الجمال الأدبي ، وأصوله الفنية ، لأنهم لا يريدون أن يقف جهد التقاد عندها ، فكانوا بذلك أعداء الفن للفن ، والبلاغة مثل غيرها من أصول الفن الأدبي ، لا يعظم | قدرها إلا عند أصحاب النظرة الجمالية الفنية التي لا ترى الجمال الأدبي إلا في التعبير وما احتوى من عمق عاطفي إنساني ، وإيقاع ، وترتيب ، وتنسيق ، وحسن نظم ، ورصف ، بصرف النظر عن الموضوع سواء أكان قيما أم تافها ضئيلاً ، وبإيجاز ، لقد جافوا الوجدانية خشية الاعتراف « بالجمال » بوصفه الشاغل الأول لأي فنان جاد يحترم إنسانية الفرد ومشاعره الذاتية .

لذلك حينما تعرض « جورج بليخانوف » إمام طلائع الواقعية الروسية ، على حد قول : « فريشيل » - لموضوع علم الجمال ، اقتلع عقيدة الجمال المنفرد الخالد ، وتصور أن مذهب الفن للفن أكلوبة ، وهاجم مسألة استقلال الفنان ، كما عكف على دراسة الصلة بين الشكل والموضوع ، وانتهى إلى سبق المضمون الأيديولوجي على القلب مستخلصاً الدور الذي يؤديه العامل السياسي في محيط الأدب مؤكداً ضرورة أن يسبح الشاعر فوق المعترك الاجتماعي^(١٦) .

والصحيح ما قلناه في أثناء تعليقاتنا السابقة ، فالأغراض ليست خالقة القصائد ، وإنما عملية الإبداع الفني تجعل من المضمون الأولي مضمونا ثانيا ، فينبثق الرمز ، والإيحاء ، والتمثل | الخيالي ، من خلال انصهار عناصر المضمون مع عناصر الشكل التي لا تعترف بوجود كلمات شعرية وأخرى غير شعرية ، إذ إن الشاعر « يخالف النظام العادي للغة ، ليخلق نظاماً آخر يحقق به موازنة واقعه النفسي | والفكري .. ، لذلك فإن الشعراء لا يخلقون الشعر فحسب ، بل إنهم يخلقون اللغة أيضا ، بإيجاد | علاقات جديدة بين الأشياء والموضوعات ،

(١٦) جون فريشيل : انظر الأدب والفن : ترجمة محمد مفيد الشوباشي ص ١٥٠/١٥١ .

وبين الكلمات ، والألفاظ ، وإيقاع ذلك ، ونسقه الموسيقى « ١١٧ » .

هذا فضلاً عن الأدب المكشوف الذى تعنى به الواقعية للماركسية الذى لا هم له سوى إثارة الغرائز وكشف سموات المجتمع بدعوى الواقعية ، أدب مرفوض ، فالأدب سمو بالنفس وبالمجتمع ، يخدم قضاياها بغير إلزام ، لا يجع حزياً ، ولا يأمره نفر من الناس لتحقيق أهداف معينة عن طريقه ، ومن هنا كان على الشاعر رسالة أخلاقية متجددة تدعو إلى قيم الخير والحق ، والجمال - وكلما استطاع الشاعر أن يصيب هدفه بغير أسلوب الوعظ المباشر ، كان أقرب للشاعرية ، كلما أبعد أثراً فى النفس الإنسانية ، فالأدب حسن بالحياة ، قبل أن يكون تعبيراً عنها بأى طريق ، وبأى وسيلة .

وهذا كله مما يلخص الخلاف القائم بين أصحاب الفن للفن والماركسيين ، فأصحاب الفن للفن يربأون بأدبهم أن يكون وسيلة لأى فلسفة مهما عظمت ، ومن أى جهة فرضت ، ذلك لأن الأدب كما قلنا عندهم غاية فى ذاته يعنون من خلاله بالمواطن والعق الإنسانى ، ونظم الكلام ، وطريقة تركيبه وترتيبه وعلاقاته ، ولو قل معنى الموضوع وضوّلت قيمته عند الناس ، لذلك عظم قدر البلاغة عندهم ، لأن موضوع البلاغة عندهم هو التعبير ، والجمال الأدبى لا يتجلى إلا فيه مما يجعل الإحساس خصياً .

(١٧) عبد القيس تليمة : مغلف إلى علم الجمال الأدبى ص ١١٤ .

سابعاً : خاتمة

ويبقى السؤال الأخير لتلخص إجابته بعض ما قمنا بعرضه ودرسه واستنتاجه محققين القول بمزيد من النصوص والمناقشات مما يربط بين آراء الفلاسفة المتقدمين ، ويؤكد تداعل ما عرضوا له من قضايا رغم تباين اتجاهاتهم الجمالية ، مما يجعل قيمة العمل الجمالية كامنة فيه كله ، في فكرته ، وفي اتباع أصوله الفنية ، وفي كل ما يحتوى عليه من قيم ذاتية وموضوعية في إطار ما يخدم الإنسان بوصفه إنساناً قبل كل شيء وبعد كل شيء من خلال لغة الفن التي تتسم بميسم معين .

والسؤال هو .. هل الفن من أجل الفن ، أم أن الفن من أجل الحياة ؟

وللإجابة نقول :

إن الذين قالوا : العبارة المشهورة : الفن للفن قصدوا بها أن الفن لا يمكن تقديره إذا حكمنا عليه بأمر خارجة عن طبيعته ، والحقيقة أن التعامل مع العمل الفني لتفوقه ، والحكم عليه لا يكون إلا على أساس أن العديد من العوامل ، والعناصر تلونت في تكوينه ، ثم صارت هذه المكونات عملاً جديداً له كينونته الخاصة بحيث أصبح فناً أو عملاً أدبياً مستقلاً عن العناصر والمكونات التي سبقت وجوده بعد أن تشكلت ، وتداخلت ، وامتزجت في صورة هذا الكائن الجديد المعروف باسم « العمل الفني » .

وانطلاقاً من هذا التصور ، فإن العمل الفني يتكون من خلال محيطه الاجتماعي بكل ما فيه من قيم ، لكنه ليس هو المجتمع بالتحديد ، لأن الأديب لا ينتج أدبه إلا في الحالة التي يستقل فيها عن هذا المجتمع إلى حد ما ، بمعنى أن العمل الفني الأصل يمكن أن يؤثر في مجتمعه ، وأن يكسب رضاه دون أن يخضع خضوعاً كاملاً لإرادة هذا المجتمع ، بل ربما استطاع تحقيق ذلك وهو يقف معارضاً للمجتمع - على حد قول الدكتور عز الدين اسماعيل^(١) .

(١) انظر الأدب وفنونه ، للدكتور عز الدين اسماعيل ص ٤٥ (ط ٦) .

لذلك ، يمكننا القول بأن المضمون في العمل الأدبي ليس إلا موقف الأديب الفكري والانفعال من الحياة في هذا المجتمع أو ذلك ، وهنا يستطيع الفنان أن يضيف إلى مجموعة القيم الحاصلة في الحياة قيما جديدة ، قد تلغى أو تعدل منها . أما أن يكون العمل الأدبي هو المضمون الاجتماعي المستمد من واقع الحياة وحسب ، فهذا ما لا يقبله عاقل ، وهذا ما يعنى به نقادنا بقولهم : إن الفنان يعتمد تشكيل الواقع من جديد ليحكم له أو عليه ، أو يعدل من كينونته ، ومن هذه الزاوية يمكن أن نقول : إن الشعر يحاكى الأشياء ، أو الأفعال ، أو القيم ، وهو بدنياً من هنا مرتبط بعالمها ، لكن الشعر لا ينقل عالم الأشياء أو الأفعال أو القيم نقلاً حرفياً ، « لأن القصيدة قد تحيل الشيء على ما هو عليه ، أو على غير ما هو عليه » (١) .

وهذا معناه أن القصيدة تقدم لنا صوراً ترتبط بعالم الأشياء والأفعال والقيم ارتباطاً لا شك فيه ، لكن هذه الصور ليست هي الواقع الحرفي ، وإنما هي الواقع معدلاً بفعل المحاكاة ، وبحكم الخصائص التخيلية لهذه الصور ، فإنها تردنا إلى هذا الواقع ، ولكن بعد أن تكون قد زودتنا بشيء مختلف عنه ، أو بخبرة وتجربة متميزة ، وهذا هو معنى قولنا : الشعرى يوازي الواقع ، ولا يساويه ، والموازاة اتحاد في الوضع ، والمساواة اتحاد في الكم ، ثم إن العلاقة بين صور القصيدة ، ومعطيات الواقع ، علاقة تشابه ، والتشابه اتحاد في الكيف وليست العلاقة علاقة مطابقة أو مساواة مبنية ، إذ إن المطابقة اتحاد في الأطراف ، والموازاة والمثابة أيضاً لا تعنيان تطابقاً بين طرفين أو مساواة تامة بينهما (٢) .

وانطلاقاً من هذا التصور ، فإن عبارة الفن من أجل الفن تصبح باطلة إذا كان المقصود بها أن الفن ليس له وظيفة يؤديها في الحياة ، وهو أمر تأباه وحدة الشخصية الإنسانية ، وتداخل مظاهر نشاطها ، إذ إن الإنسان ككل كامل بحسب

(٢) حارم القرضاوى : مباح الحياء ص ٦٢ .

(٣) نظر مفهوم الشعر للدكتور حنر عصموز ص ٣٠٢ ومباح الحياء ص ٧٤ .

وشعوره ، بعقله ، وتفكيره ، وهو بدوره جزء متكامل مع الوجود ، والوجود متكامل به ، والكون والإنسان معاً هدف الإدراك ، وغاية المعرفة .

ثم إننى لا أعتقد - وفقاً لمناقشتنا السابقة - أن الفيلسوف (كانط) نفسه أراد ذلك حتى من خلال عبارته التى يقول فيها « إن الفن نهاية بدون غاية » ذلك لأن الفن غاية ، لكن هذه الغاية كامنة فى داخله ، منصهرة مع عناصر كثيرة ، وعالم الفن الحر ، وحركته الداعلية كفيلة بأن تتيح لنا فرصة الإطلالة على كل شئ، موضوع فيه بعد أن استحال إلى فن ، وابتداءً من العمل الفنى ، ولحظة الإبداع ، ينفصل الفنان عن العالم الخارجى بكل أشكاله ومضامينه وموضوعاته ، وفى الوقت ذاته ، يظل عليه ، ويتصل به عن طريق مسارب الفن ونوافذه ، بإحساس وعاطفة خاصة ، وهذه المسارب ، وتلكم النوافذ تتسع وتضيق بقدر ما ألقى المبدع من موهبة ، وثقافة ودربة ، والأمر كذلك بالنسبة للمتفوق ، وأعتقد أن هذا ما يعنيه [أبركرومى] بقوله :

« وفى الشعر يشتد إحساسنا بأن لكل شئ غرضاً ، وهدفاً ، ومغزى فى الحياة ، وأن لكل حادثة قوة خلقية »^(١) .

وإن هذا كله يمكننا الإحساس به ، والوقوف عليه دون أن تفرض قاعدة على الأثر من هنا ، أو هناك .

بهذا المفهوم .. أعتقد أن عبارة « الفن من أجل الفن » تكون غير متعارضة مع عبارة الفن من أجل المجتمع ، أو من أجل الحياة ، لذلك فهما يكن من أمر ينهى الأ تنسى العمل الفنى ذاته ، وأن نتجنب الإغراق فى تفاصيل متعلقة بالحياة الواقعية ، صحيح أن هناك أنواعاً من الفنون ، كالروايات ، والمسرحيات ، بوجه خاص تحيلنا فى كثير من الأحيان إلى ميدان الحياة الواقعية ولكن من الواجب ألا نخرج عن نطاق العمل ذاته ، لأن الاستطرادات فى الكلام عن الشخصية أو وقائع الحياة ، أو ظروف المجتمع دون الربط بين

(١) قواعد النقد لأبركرومى

ما نقوله، | وبين العمل ذاته لا تعلم أن تكون استطرادات ذات قيمة تاريخية أو نفسية ، أو سياسية ، أو اجتماعية ، أما أن يكون هذا نقدا جماليا ، أو تنوقا فنيا بالمعنى الصحيح ، فلا .. وفي استطاعتنا أن نتحدث عن انفعالات الفنان الشخصية ، أو عن البيئة ، أو عن أحوال العصر ، كما نشاء بشرط أن نكون قادرين على إيجاد روابط واضحة بين ما نقول به ، وبين تركيب العمل الفني ذاته كما يقول « ستولتيز » عن النقد الفني .

نقول ذلك ، لأن كثيرا من الناس يظنون أنفسهم قادرين على تذوق أعمال معينة لمجرد استطاعتهم التحدث عن سيرة الفنان المبدع ، أو عن الظروف الاجتماعية للعصر الذى كان يعيش فيه ، مع أن هذا كله لا تكون له قيمة من وجهة النظر الجمالية ما لم يتركز على فهم أصيل للعمل الفني نفسه ، وقدرته حقيقية على الاندماج فيه ، وعلى استغلال كل هذه الوقائع الخارجية عن نطاق العمل فى إلقاء مزيد من الضوء عليه لزيادة الالتحام به ، والتفاعل معه ، وسير غوره .

إن الاعتماد على لغة الفن ، وطريقة تشكيله موضوعه ، بما يجعلنا نراه رؤية جديدة فى إطار جديد هو خير سبيل لمعرفة براعة الفنان فى استخدام العناصر التشكيلية ، وفى طريقة تنظيمها ، وإنشائها ، أما أن يكون هذا التشكيل وحسب هو العامل الرئيسى فى جمال العمل دون نظر إلى المضمون الجوهري الجديد الذى لاح فى أفق الفن ، ومن خلال ملامحه الجمالية وقسماته الفنية ، فهذا أمر لا يفيد فى مسألة تقويم الفن وتذوقه والاستمتاع به .

ثم إن معرفتنا بالأساطير ، أو بالحوادث التاريخية التى يمثلها المصور| مثلاً ، لا تفيدنا شيئا أيضا . وبعبارة فإن الموضوع الذى تمثله اللوحة هو المضمون العرضى ، لا المضمون الجوهري ، وهذا الأخير متشابك تشابكا عضويا مع القيم التشكيلية التى تكون فى مجموعها اللوحة الفنية والتى يتمخض المضمون الجوهري عنها أساساً انطلاقاً من مبدأ ارتباط الشكل بالمضمون الذى ينبثق عنه - كما نقول - مضمون جوهري جديد .

من أجل ذلك فإن الاعتقاد بأن التأمل الخالص كاف وحده لتذوق العمل الفني فهو في رأى النقاد موقف مستحيل عمليا ، فضلاً عن أنه مناف ومخالف لطبائع الأشياء ، ولقد اعترف « كاتط » نفسه [فيما رواه لنا جارت]^(٥) - بفشله في العثور على تفسير للجمال الخالص ، أو الفن الخالص ، إذ إنه لم يحاول محاولة جادة أن يفسر ، لماذا نطلق لفظ الجمال على كل من الجمال الخالص ، وغير الخالص ، مما لا يتيح لنا فرصة تبصيرنا بحقيقة التجربة الفنية من وجهة نظر أصحاب الفن للفن - بطبيعة الحال ، وهو أستاذهم .

وهذا حق ، لأننا لا نستطيع أن نجد في حياتنا ذلك المتأمل الخالص الذى يستحوذ عليه الانتباه للعمل ذاته إلى حد ينسى معه كل العوامل الأخرى المنتمية إلى مجال « الحياة الواقعية » ، والتي قد تكون مرتبطة بالعمل الفني من قريب أو من بعيد . إن طريقة التأمل الخالص تضيى على الفن نوعاً من الانفصال أو الانزاع ، وتجعله ظاهرة قائمة بذاتها مكثفة بنفسها عن كل ما عداها فتجاهل بذلك الموقع الحقيقي للفن داخل الحياة متكاملة - « وقد يكون الفنان قريباً من الحياة ، أو بعيداً عنها ، ولكننا على كل حال لا يمكن أن نقول : إن الفن ليس من الحياة في شيء ، بل لابد لنا من أن نعرف بأن في الفن دائماً شيئاً من الحياة »^(٦)

إن الشاعر صانع قصائد ، غير أن مادة قصائده هي كل ملركات حياته ، وكل انطباعات لدى الفنان في أي وسط خاضع لفنه كى يصوغه ، فهو لا يدخر أية تجربة نقدية كما يقول « هوبز » في كتابه « مقالات نقدية »^(٧) .

ولعل هذا ما يفسر لنا ما ذهب إليه « ت . س . إليوت » من أن الشاعر « يحفظ حفظاً سليماً أطوار الأمور التاريخية للعرق الذى ينتمى إليه ، ومن حيث إنه يترك الاتصال حاراً بينه وبين طفولته ، وبينه وبين طفولة العرق ، كما أنه إلى

(٥) جارت : انظر لفظة الجمال ص ١٠٩ .

(٦) جوم سولنيتز : انظر النقد الفني : ترجمة د . فؤاد زكريا ط ٢ ص ١٢٤ .

(٧) نظرية الأدب لأوستين ولورين (أورنييه) ويليك ص ١٠٩ .

جانب ذلك بتقديم نحو المستقبل «^(٨)» .

لذلك فلن تكون هناك معالجة مجدية لعملية الإبداع الفنى إذا لم نهم بالأدوار التى قام بها العقل الواعى إلى جانب العقل الباطن فى صناعة العمل الفنى ، أو بمعنى آخر : ليس مجال الخبرة الجمالية المجال الذائقى الخالص ، ولا المجال الموضوعى الخالص ، وإنما مجالها بينهما ، وإن كان يضمهما بشكل من الأشكال ، لذلك لا يمكن فهم حقيقة الفن إذا لم نفهم طبيعة الخبرة الجمالية التى هى نتاج من ارتباط الذاتى بالموضوعية ، لذلك أيضا لا يمكن أن نحس بالنشوء الجمالية « إلا بقدر ما اكتسبنا من خبرات ماضية ولكن شريطة أن تمنحى هذه الخبرات من ذاكرتنا ، أى بعد أن تكون قد تحولت إلى جزء منا غير متميز عنا ، أى بقدر ما تكون قد أصبحت نحن ، لا لنا ، ولا منا ، وهذا هو الشرط الأساسى لعملية الإبداع الفنى وللتنوق على حد سواء »^(٩) .

وفى الرواية أو المسرحية - مثلا - تستعار الشخصيات . والحوادث من « الحياة الواقعية » ولكن تصرفات الشخصيات ، وتأثير الظروف لتحديد معالمها بحيث تكتسب فهما للطبيعة البشرية أعظم من أى فهم يمكننا اكتسابه من « الحياة الواقعية » وحيث يثرى شكل العمل الفنى ، فالعناصر التى يختارها الفنان من وسيطه المادى ، ترتب فى العمل على نحو من شأنه مضاعفة حيويتها وسحرها ، وتقوية الارتباطات الانفعالية ، والشكل ينظم ، ويوحد ويضفى على العمل الفنى طابعا كليا ، واكتيالا ذاتيا يجعله يبرز ، ويتميز ، ويبدو عالما قائما بذاته ، وهكذا يصبح الشكل منظما لعناصر الموضوعات ، أو الوسيط المادى الذى يتضمنه العمل ، وبحق الارتباط المتبادل بينها ، فيتخذ كل عنصر من عناصر العمل موضعه بالنسبة للآخر^(١٠) .

(٨) السابق ص ١٠٥ .

(٩) د . مصطفى سويف : مقدمة الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة (ط ٣) بقلم

د . يوسف مراد .

(١٠) جروم ستولنير : النقد الفنى (ط ٢) ترجمة الدكتور فؤاد زكريا ص ٣٤٠/٣٣٩ .

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فإن مسألة التأمل الخالص ، والشكل الجرد للفن يتناول مع وحدة الكائن الإنساني ذاته ، « لأن الإنسان سواء أكان فنانا مبدعا أم متفوقا ناقدا ، لا بد أن يكون له كيانه الموحد الذى يؤثر كل جانب منه في بقية الجوانب ، ويتأثر بها ، ومهما كان اهتمام المرء بالفن وانشغاله به ، فلا بد أنه سيبدى هذا الاهتمام بوصفه إنسانا متعدد الجوانب ، ولن يستطيع أبدا أن يفصل على نحو قاطع بين صفة « الفنان » فيه ، وسائر صفات الإنسان »^(١١) .

فالإنسان كل كامل بحسه ، وشعوره ، وتفكيره ، وهو بدوره جزء متكامل مع الوجود ، والوجود متكامل به ، والكون والإنسان معاً هدف الإدراك ، وغاية المعرفة ، فإذا تلوقنا عملاً ما أو انتجناه ، فثمة ارتباط بين قوى التفكير والحس ، وكل أجهزة الإنسان المختلفة التى تسهم في بناء قدراته ومواهبه ، وعصوله المعرفى مما يسهم في هاتين العمليتين .

هذا - ولعلنا واجدون في رؤية الدكتور عفت الشرقاوى لحقيقة النص الأدبى ما يور ما نحن بصدد توكيده ، إذ قال :

« إن الألفاظ في النص الأدبى مشدودة في اتجاهين : إلى الخارج ، أى نحو القارئ بمخزونه التراثى ، والذائق المرتبط بها ، وإلى الداخل ، أى نحو السياق الذى يحاول الفنان من خلاله أن يوظف هذا المخزون التراثى توظيفا موضوعيا يتم به الكشف الجديد عن الحياة ، ذلك لأن للنص الأدبى جانبين ، الجانب الأول تراثى وسيكلوجى ، وهو الجانب الذى يدخل في إطار المشترك ، وسيكلوجى ، وهو الجانب الذى يدخل في إطار المشترك العام ، والجانب الثانى موضوعى خاص يحاول المؤلف من خلاله خلق سياق جديد يعبر عن نفسه وفكره ، ويقوم الابتكار الأدبى في هذه الحال على التوتر بين الجانبين السابقين ، أى على التوتر الناشئ بين الذائق والموضوعى ، أو العادى والفنى لأن

(١١) انظر مقدمة النقد الفنى (ط ٢) .

الاستسلام في التعبير للذائق ، وإن كان من الصدق الأخلاق ، لا يدخل في إطار الصدق الفني^(١٢) .

ونضيف فنقول : إنه في إطار التوتر بين الجانبين الذائق ، والموضوعي الذي يحاول الفنان عن طريقه خلق سياق جديد يعبر عن ابتكاره في عالم الفن ، في إطار هذا التوتر يتبثق « الرمز الشعري » الذي يتضمن موقف الشاعر من الحياة ، ورؤيته الجديدة لها مما سنعرضه بعد قليل بشيء من التفصيل .

والأمر نفسه يصدق على متذوق العمل أو ناقده مما يربط بين نظرتي الجمال اللتين تفسران حقيقته ، وهما النظرية الموضوعية ، والنظرية الذاتية ، فالجمال يعتمد إدراكه على نماذج معينة في الأشياء كما يقول « جاريت »^(١٣) أو كما نقول نحن يعتمد على مجموعة من الخصائص والتقاليد الفنية التي أفرها الشعراء والنقاد من خلال تاريخ الفن الطويل والممتد عبر الأيام ، وهذا ما تفسر به موضوعية الجمال ، ثم إن الجمال يعتمد على ما نقرؤه خلال الأشياء وهو بهذا المعنى ذاتي ، يعتمد على رؤية ذاتية وبصورة تعكس بالناقد إلى ما وراء الأشكال والصور مما لا يظهر لعامة الناس الذين ينظرون إلى الأشياء نظرة سطحية ، أي إن مسألة إدراكه من حيث الكم والكيف مرتبطة بمدى تفاوت الناس في الإحساس به ، وتصوره ، والإشارة إليه ، ويتحقق هذا التفاوت أكثر ما يتحقق في التمييز بين الجميل والجميل على وجه خاص .

وفي هذا المعنى نحضرنا نص « ابن سلام » الفاضل :

« ... وكذلك بصر الرقيق ، فتوصف الجارية ، فيقال : ناصعة اللون ، جيدة الشطب (معتدلة القامة) ، نقية الثغر ، حسنة العين والأنف ، جيدة النهود ، واردة الشعر ، فتكون في هذه الصفة بمائة دينار ، ومائتي دينار ، وتكون أخرى بألف دينار وأكثر ، ولا يجد واصفها مزيداً على هذه

(١٢) الدكتور غنت الشرقاوي : بلاغة العطف في القرآن الكريم ص ١٥٣ .

(١٣) جاريت : فلسفة الجمال ص ٩٩ .

معنى ذلك أن حقيقة الجمال موجودة في هذه الجارية ، وهي حقيقة عرفها الناس من مجموعة الخصائص التي تواترت بينهم وذاعت وثبتت قاعدة يؤخذ بها في مثل هذه الحال ، ولكن توافرها في أكثر من واحدة يفلوت بينها ، وهذا يحتاج إلى طبع وفطنة ودرية ، لإدراك هذا التفات ولا يجرى في هذا الإدراك إلا من طالت تجربته في هذا الميدان وترى إحساسه على أساسه . وهذا المعنى موجود عند الأمدى ، والجرجاني أيضاً (١٢) .

ونعود فنقول : مهما أكد بعض علماء الجمال على أهمية النظرة الخالصة للفن ، فإن هذا لا يحجب الحقيقة القائلة بأن في استطاعة المرء الناقد ، والمتنوق الماهر ، أن يأتي بتحليلات اجتماعية ، ونفسية ، كما شاء بشرط أن يوضح بطريقة معينة ، كيف ترتبط هذه التحليلات بعناصر تنتمي إلى صميم العمل ذاته ، مما يؤدي إلى فهم أعمق لما هو متضمن بداخله من عناصر جمالية ، وحينئذ تكون النظرة الاجتماعية أو النفسية ، أو الحيوية بوجه عام إلى الفن مكتملة ، لا تخلف في النظرة الجمالية الخالصة إليه (١٣) .

ولم لا ؟ وقد قيل هذا الربط الوثيق بين المضمون الفكري « الاستطيقى » للعمل الفني ، ونفس صاحبه واضحاً في هذه المحاولات القليلة لتفسير بعض النصوص الشعرية تفسيراً استطيقياً ، وكأن أنصار هذا الاتجاه الاستطيقى المخلص قد عجزوا في مجال النقد التطبيقي عن الفرار من إسار ما يسمونه بالظروف الخارجية للعمل الفني ، فكان زهر - فيما نقرأ لهم - ككثير من الشعراء في العصر المجهل لا يعبر عن عواطفه تعبيراً مباشراً ، بل يكتفى بتقديم معادل موضوعي لها ، وحينئذ تأخذ شؤون القصيدة مأخذاً « رمزياً » يبين لنا أن زهراً وفق توفيقاً بارعاً حين جعل « الحمار الوحشى »

(١٢) ابن سلام : طبقات شعول الشعراء . ص ٩ - ١١ .

(١٣) الموزنة : ص ٣٨٥/٣٨٤ - والوساطة ص ٣٠٥ (طبع ١٩٤٨) .

(١٤) جروم ستونيفر : النقد الفني / ٣٣٩ / ٣٤٠ .

يقبل على النبات « حتى اخضرت مشافره » ، يريد زهير أن يقنعنا بنحو هذا الحمار على حياته ، وانشغاله بالإبقاء عليها ، ولكنه مع ذلك يتعرض للموت ، ويصاد بعد شعبه ، وهو بذلك يوقفنا على تلك « المفارقة المثيرة الساخرة التي كان زهير على الخصوص حريصاً عليها في تفكيره »^(١٧) .

إن فكرة « المعادل الموضوعي » - لايبيوت (ت . م) ، والتي يقول فيها :

« إن السبيل للتعبير عن الوجدان في الفن ، هو إيجاد معادل موضوعي ، أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة من الأشياء ، أو موقف أو سلسلة من الأحداث لتصبح قاعدة لهذا الوجدان حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التي لا بد أن تنتهي إلى خبرة حسية تحقق الوجدان المراد إثارته »^(١٨) .

كانت هذه الفكرة وسيلة إلى معارضة « إيليوت » النقد الاستطقي الذي ينادى بعزل العمل الفني عن ظروفه ، وظروف منشئه ، ويدعو إلى إدراكه إدراكاً استطقياً بحتاً ، مما يقنعنا في آخر الأمر بأن عزل العمل الفني عزلاً تاماً عن كل ما كان سبباً في نشأته لا يؤدي إلى فهمه ، بل على العكس ، قد يخلقه بغموض شديد ، كما أنه لا يتم من خلال ما يسمى « بالمعادل الموضوعي »^(١٩) هذا فضلاً عن أن مسألة المعادل الموضوعي هذه تؤكد لنا مبدأ ارتباط الذاتية بالموضوعية لحظة الإبداع ، إذ لا تنفك روح الفنان وذاتيته عما هنالك من موضوعات حوله يوظفها ويشكلها تشكيلاً نفسياً خاصاً ، يعمل على تجلية المراد ، وحمل الدلالات التي يعنى الفن بالإشارة إليها وتوصيلها إلى المتلقي لترمز إليه وتوحى بواقع فني مشع .

نعود فنقول : ولم لا .. ؟ وقد تجل هذا الربط الوثيق بين المضمون

(١٧) الدكتور إبراهيم عبد الرحمن : الشعر المجامل ، قضايا فنية والموضوعية / ٣٣٨ وانظر للدكتور مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ص ٢٠٠ .

(١٨) البيوت : لفتاوى ص ٢٩ .

(١٩) الدكتور إبراهيم عبد الرحمن : الشعر المجامل (قضايا فنية والموضوعية) ٣٣٩/٣٣٨ .

الاستطقي والبيئة التي ينشأ فيها العمل الفني في تاريخ تقليدنا العربي ، إذ كان للطور الاجتماعي الذي حدث في القرن الثاني الهجري - على سبيل المثال - أثره الواضح في توجيه تيار الزهد وتطوره ، مما وضع أثره في شعر « أبي الطاهية » الملقب بأبي الشعر الديني ، وفي شعر « رابعة العدوية » شهيدة العشق الإلهي ، كما كان لشيوخ تيار اللهو ، والمجون ، والزنقة ، ووجود فوارق واضحة بين الطبقات الاجتماعية في ذلك العصر دور واضح في إيجاد حركة عكسية مضادة تمكف على تقوى الله ، وتقصر نفسها على العبادة ، وتختصر المال ، وزعرف الدنيا وزينتها^(٢٠) .

معنى ذلك أن التعبير الشعري إذا كان يصل إلينا من خلال الانطباع الذاتي أو المعاناة الشخصية للأديب ، فإن هذا الانطباع ، أو تلك المعاناة تم في إطار التجربة التي يعيشها ، ويمارسها المجتمع الذي يوجد فيه الشاعر « والشاعر قد يبلغ ، وقد تخيل ، وهو إذا تحدث عن حقائق يبرزها خلال انفعاله الخاص بها ولكن رغم ذلك فهناك عدد من الحقائق التائه نستطيع أن نستخلصه من الشعر عن أحوال المجتمع إذا تخطينا اليبالغات ، والتحليلات ، والانفعالات الخاصة»^(٢١) .

حقاً ، لماذا لا نستفيد بالدلالات الجمالية ، والبيئية ممّا ، فتحقق عندنا النظرة التكاملية لتكون منهجاً تقليدياً مستقلاً ، يرى في العمل الأدبي إشعاعات في كل اتجاه ، فتعني بدرس العمل الفني في ضوء العوامل الرئيسية المحددة لعملية الإبداع من بيئة ، واجتماعية ، وغير ذلك والتي يسميها « أوستين ولورين » و « رينيه ويلك » في كتابهما « نظرية الأدب » بالمنهج الخارجي ، وتعني أيضاً ، وفي الوقت نفسه بالمنهج الداخلي الذي يحكم على النص من الناحية الجمالية ، فيما ذهب إليه أيضاً صاحباً نظرية الأدب ، فهم حينئذ بالأساليب ، والموسيقا ، وتلويق الصور والعلاقات ، وبذلك نكون قد ربطنا بين المنهجين ، من منطلق أن النص أولاً وأخيراً كائن موحد . وهذا كله يتوقف

(٢٠) الدكتور محمد مصطفى مدبرة : نظر اجتماعات الشعر في ق ٢ هـ (١ ط) ٢٨٩/٣٨٨ .

(٢١) د . لطفي عبد الوهاب : العرب في الصور القديمة من ٢٢٨ .

على إتقافة الناقد ودبرته إلى جانب ذوقه الفنى وموهبته الأصلية (٢١)

وليست حياة الإنسان الباطنة سوى صورة للحياة الاجتماعية تنعكس على مرآة النفس وفيها يبذل الفنان من نفسه للفن ، وليست نفسه هذه سوى صورة من المجتمع الذى لا يستطيع أن يتجرد منه ، أو ينقطع عنه ، « فالفنان الأصيل كالشاعر المطبوع مثلاً حين يدع قصيدة أو بيتاً يكون فى ذلك متأثراً بالحياة عاكساً للبيئة فى نفسه ، ثم هو لا يدرك فى الواقع كيف ينظم ، بل تتفاعل المشاعر والمواقف فيما نسميه باللا شعور فإذا هو يجد نفسه ينظم ويتنرم » (٢٢) .

وقد لا يستطيع الفنان أن يعبر عن روح عصره كما يعبر عن روح ذاته ولكن على قدر هذا التداخل بين الأمرين يتحدد حظه من العبقريّة ، فيقدر ما تحمل الصورة من قيم اجتماعية ، وعاطفية وفنية ، يتميز استعمال الشاعر لها من خلال اللغة وكأنه لا ينسى اختلاط الحالات النفسية بالحالات الاجتماعية مما يساعدنا على أن « نستخلص ما يرقد تحت التعبير العام المنطقي من صور وآراء أخلاقية واجتماعية ، وفلسفية ، ودينية لم يشعر المؤلف بالحاجة إلى العبارة عنها ، وإن كونت الأساس الدفين لحياته العقلية ، ذلك لأنه كان يفهمها فى نفسه كما كان الآخرون يفهمونها عنه دون حاجة إلى التصريح بها ، سوف تترك من خلال ومضة ، أو نبرة ، أو تركيب الأغراض العميقة الخفية التى كثيرا ما تعارض المعنى الظاهرى للنص » (٢٣) .

نعود فنقول : لابد من الأخذ بالمنهجين ، الخارجى « البيئى » ، والداخلى « الجمالى » ، اللذين أشرنا إليهما منذ قليل ، مما يفيد فى معرفة حقيقة الجمهور النص أو العمل الفنى ، فإذا أخذنا قضية الوقوف على الأطلال مثلاً مما ساد فى الشعر الجاهلى وغيره تقليداً يكاد يكون ثابتاً ، لو وجدنا أن ذلك فى حد ذاته له

(٢٢) د . أحمد فؤاد الأهواني : الشعر والحياة - مجلة الثقافة عدد ٦٨٢ سنة ١٩٥٢ .

(٢٣) انظر منهج البحث فى الأدب واللغة - للاتسون - ترجمة د . محمد متطور « ضمن مجلته النقد المنهجى » .

دلالة بيئية لارتباط حياة البدو بالرحلة وراء الكلا ، ولذلك يخلفون وراءهم الأطلال ، ثم إن هذه الأطلال ترمز للموت بما فيها من خراب وصمت ورعب كل هذا مما يرتبط بحياة الشاعر النفسية والاجتماعية ، ويتصل بالبيئة ومتغيراتها ، ولا نعدم إلى جوار ذلك وجود الأساليب والصور والموسيقى والأنغام والألوان وكل ما يتصل بالحركة الداخلية للص ورموزه وإنشاءاته وكل هذا مما يتصل بالدلالة الجمالية ، ثم لا يخفى وراء هذا كله مخاطبة الجماد ونداؤه وتجييسه مما يتصل بالرواسب البدائية في أعماق الشاعر عندما كان يخلع الحياة على كل الكائنات ، وينظر إلى الموت من خلال مدائه هذه الأطلال بوصفه أمراً واقعاً يثير الخوف ذلك كله في غياب دين ينظم حياتهم ويمنحهم الطمأنينة بعد الموت .

ولم لا . . . وقد أثبت تاريخ الفن أن لكل حقيقة تاريخية مجموعة خاصة من التصورات الجمالية ، والعصائص الفنية ، بدليل أن الغالبية العظمى من فاني كل عصر لا تكاد تشذ عن تلك الأساليب الخاصة بالبيئة ، اللهم إلا في حالات نادرة ، ذلك لأن الفنان مخلوق أرضي يعيش في بيئة حمالية ، ذات صيغة اجتماعية خاصة ، ويستجيب لطائفة من المنبهات الفنية المعينة ، ويتأثر بمجموعة من التيارات الجمالية السائدة ، بحيث إنه لو تغيرت بيئته الاجتماعية لترتب على هذا التغير بالضرورة تغير في نوع إنتاجه الفني ، وليس معنى هذا ، أنه لا قيمة لمعادلة الفرد الشخصية في تحديد طرازه الفني ، وأسلوبه الجمالي ، وإنما يجب أن نسلم بأن الإبداع الفني كثيراً ما يخضع مشروطاً بالعديد من العوامل الحضارية أو البدائية التي تشيع في البيئة المحيطة بالفنان ، ولهذا يقرر بعض مؤرخي الفن أن بين « ميكائيل أنجلو » و « ليونارد دافنشي » و « رافائيل » من التشابه لما لم يستطع واحد منهم أن يفطن إليه ، وقد أصبح في وسعنا اليوم أن نترك ما في أساليبهم الفنية من وحدة جمالية ترجع إلى روح العصر ، روح القرن الخامس عشر في إيطاليا^(٢٤) .

(٢٤) انظر مشكلة الفن من ١٥٢/١٥٣ وانظر للدكتور محمود السبويل : الصلابة الانتكارية

ص ٥٧/٥٠ .

وهذا كله ما يفسر لنا قول [اف . ديليو . باتسيون] Beteson في كتابه الصغير « الشعر الإنجليزى ، واللغة الإنجليزية » إن الأدب جزء من التاريخ العام للغة ، وإنه يعتمد عليها ، يقول :

« فرضيتى هى أن طابع العصر فى قصيدة من القصائد يجب ألا يتم تقصى أثره لدى الشاعر ، بل لدى اللغة ، وأعتقد أن التاريخ الحقيقى للشعر هو تاريخ التغيرات فى نوع اللغة التى كتبت بها قصائد متتالية ، وأن هذه التغيرات فى اللغة تنجم فقط عن ضغط الاتجاهات الاجتماعية والفكرية »^(٢٥) .

إذن فارتباط العمل الفنى بإطار عصره الذى يتم فيه أمر لا جدال فيه ، ولكل عصر بطبيعة الحال اهتماماته ، ومقوماته ، ويمكن للعمل أن يكتسب صفة الخلود حينما يعبر عن المعانى والقيم الدائمة ، والتى تؤثر فى المتذوقين على مر العصور ، غير مقيد بزمان أو مكان ، إن هذه المعانى الدائمة بما فيها من قيم إنسانية يحسها الناس ، يكونون بناءً عليها اتجاهات سلوكية ، وعواطف نحوها ، وليس هناك أقدر من الفن على تمكين النفس من المعانى الإنسانية ، والاتجاهات السلوكية البناءة ، ذلك لأن البصيرة الفنية للشاعر أو الفنان قادرة على التأثير غير المباشر فى النفس بما تضيف لها من تجارب وترهف من حس .

معنى ذلك كله أن الاتجاه الجمالى لا ينبغي أن يتكرر للعصر ، وللظروف السياسية ، والاجتماعية ، والاقتصادية ، والنفسية لمبدع العمل الفنى ، إذ إن هذه الظروف تؤثر بعمق وبصورة أو بأخرى على الأعمال الأدبية والفنية ، وتشكل طابعها العام ، وملاعها الأساسية ، وتميز تقاليدها الجمالية فى عصر عن عصر آخر ، ولكن هذا التأثير لا يكون بصورة مباشرة ، إذ إن القصيدة أو الأثر الأدبى « شئ بذاته ، فذ مفرد ، ولكن فيه خصائص منبته ، وأن له معانى ثابتة وأخرى متغيرة تعتمد على الجمهور والقارئ التاريخية التى يقرأ فى ظلها ، ... إن القصيدة تبعاً لذلك ، ليست تجربة مفردة أو مجموعة من التجارب ، وإنما هى سبب بالقوة لتجارب عدة »^(٢٦) وهذا خلافاً لما شاع فى بعض

(٢٥) نظرية الأدب ، لأوستين وارين ، ورنيه وملك : ص ٢٢٢ .

(٢٦) ولیم فان لوكونور : انظر النقد الأدبى ص ٢٥٤ - والنص « لرنيه وملك ولوستن وارين » .

الدراسات الأدبية التي تصطنع المناهج الاجتماعية مما يسمى « بالحنمية الجدلية » لأن الذين يقولون بهذه الحنمية مقيدون بمعايير أخرى تختلف عن معايير العمل الأدبي والفنى ، بما يجعلهم يبدؤون من خارج النص الأدبي نفسه ، فإذا دخلوا إلى باطن النفس ليبحثوا عن السياسة ، والاقتصاد ، والاجتماع ، وغير ذلك من أصداء مذاهبهم ، ولم يجعلوها اهتماموا. العمل الفنى بالضعف (الزيف) ، والفن ليس بعيداً عن هذه العوالم كما سبق القول إذ إنه يبدأ من خلالها ، وظروف الشاعر ، وأحداث حياته قد تكون مثراً للتجربة ، ولكن هذا لا يحول بيننا وبين تقرير هذه الحقيقة التى طالما أشرنا إليها فى ثنايا هذه الدراسة فى كل مناسبة تتطلبها ، هذه الحقيقة هى أن الناقد الجمالى بحق هو من يعنى بالعمل الفنى وحده ، ومن داخله يستطيع أن يصل إلى كل القيم الفكرية والجمالية ، « وقد تكون هذه القيم من عالم السياسة ، أو الاجتماع ، أو من طبيعة النفس البشرية » ، المهم أن نتوصل إليها من داخل العمل الفنى وفى إطاره ، وقد فصل من خلال هذا العالم الفنى إلى أحداث وظروف تطابق أحداث حياة الشاعر ، وظروف نفسه ، وقد فصل إلى أحداث تناقض تلك التى نعرفها عن الشاعر ، لأن الشاعر عندما يشكل تجربته ، فإنها تتفاعل ، وتتحول إلى خلق لغوى ، وعالم فنى مستقل عن جزئياته التى شكلته ، وقد تكون ظروف الشاعر وأحداث حياته كما قلنا منذ قليل مجرد مثير للتجربة ، وقد تلهمه تلك الظروف صوراً عكسية ، وقد يحور الشاعر فى تلك الأحداث ، وقد يضيف إليها أحداثاً من عنده يخترعها اختراعاً ، وقد يطمس كل الأحداث الخارجية طمساً تاماً ، ولهذا فالربط الحتمى الساذج بين الظروف الخارجية وبين العمل الفنى عمل تأباه طبيعة النقد الجمالى الأصيل ، وقد أطلق الدكتور عبد العزيز الدسوقي على هذا الاتجاه ، « منهج الرؤية الفنية »^(٢٧) وهو مصطلح يراه مناسباً وجديداً ليدخل فى إطار مصطلحات ومفاهيم « علم جمال عربى » ينشده .

وانطلاقاً من هذه التصورات جميعاً ، فلم ينفصل الشكل المحض عن مادته ؟

(٢٧) انظر لد . عبد العزيز الدسوقي : « نحو علم جمال عربى » - مقال بمجلة عالم الفكر - العدد الثاني سبتمبر ١٩٧٨ ص ٣٣٠ .

وانظر لوليم فان لوكوتور : النقد الأدبى - ترجمة صلاح أحمد إبراهيم ص ٢٥٧ .

أو بعبارة أخرى .. لم نركز على الشكل المحض في إدراكنا جمال الفن ؟ أليس للمادة الفن وخاماته - أيضا - تأثير في تشكيل الصورة النهائية للعمل الفني ، بل وفي أثناء عملية الإبداع ذاتها .. ؟ .. بلى .. فكثيرا ما تكون المشاعر التي تتأثر اثنين إسن الفنانين متشابهة ، ولكن أحدهما أقدر على تشكيل عالم الألوان ، والثاني أقدر على تشكيل الحجارة ، فتكون النتيجة في الحالة الأولى صورة ، وفي الثانية تمثالاً ، وهكذا يتحكم الوسط المادى بما هو جزء من البيئة في عملية التعبير الفني ذاتها ، ثم إن هذا الوسط هو الذى يتيح فرصة تصنيف الفنون ، وهو مصدر اختلافها بين فن تصوير ، وشعر ، ورسم ، ونسيج .. الخ . وفضلا عن ذلك ، فإن طبيعة الشعور الذى يريد الفنان التعبير عنه تنفر إلى حد بعيد عندما تصطدم قوته التعبيرية بالعالم المادى ، ويحاول أن يستخلص من المادة تلك المعاني التى تثيرش بها نفسه ، لذلك كان للمادة في أثناء تشكيلها دور أساسى في تحديد الطبيعة النهائية للعمل الفني ، لأن إرادة الفنان لا تمارس من فراغ ، وإنما تمارس في مادة تقاومه ، ولها قوانينها الخاصة التى لا يستطيع أن يخضعها لرعايته في كل الأحوال^(٢٨) .

لقد وصل « لسنج » Lessing (١٧٢٩) إلى نظريته المعروفة في التفرقة بين الفنون عن طريق الأداة أو وسائط التعبير ، مقررًا أن لكل أداة فنية عنده طاقة معينة هى التى تملى حدودها على الفنان ، لذلك يميل الفنان لأداة معينة ، لأنه يجد بينها وبين ما يجول في نفسه انجذابا قويا ، وتوافقا في إبراز ما يرى ضرورة إبرازه لتلويقه ، لذلك كان للمادة الخام التى يستخدمها الفنانون أثر واضح في اختلاف الصورة في الفنون المختلفة - . ولهذا تعد نظرية « لسنج » مضيقفة إلى فكرة « المحاكاة » فكرة جديدة ، فاختلاف صورة الفن عن الأصل راجع إلى عملية الإبداع ، وذاتية الفنان ، بالإضافة إلى قدرة طاقة الأداة أو المادة على التصوير^(٢٩) .

(٢٨) الدكتور مؤاد زكريا : انظر كتابه « آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة ص ٢٨٤ .

(٢٩) انظر للدكتورة سهيل القلشوى / فن الأدب - المحاكاة - ص ١١٩ - وللؤلوفة مقال عن نظرية

تحكم الأداة أو المادة في الفن بمجلة الكاتب المصرى ، عدد ابريل ١٩٤٧ - وأعتقد أن أرسطو هو أقدم من

من أجل ذلك يقول « بيرنارد بوزانكوت » Bosanquet :

« إنك لا تستطيع أن تصنع من الفخار ما يمكنك أن تصنعه من الحديد الخام نفسه ، إلا إذا كان ذلك غصبا ، وانتمالاً ، فالإحساس الذى يبعثه العمل لا يكون مختلفا كل الاختلاف ، ذلك لأن المصنوع يتحدك ، ويستحثك على أن تصنع منه شيئا معينا حيثما أحسست بتأسكه ومرونته » (٢٠) .

إذن ليس هناك شك فى أن المادة ، والبيئة ، وظروف الشاعر تعمل جميعاً على توجيه مجرى النشاط الإبداعي ، « لأن القيمة الجمالية للمادة تتحدد على أساس جميع علاقاتها السياقية المتبادلة فى العمل ، فالتلذذ الحسية للمادة ليس لها قيمة فى ذاتها ، إلا إذا كانت مصحوبة بفهم عميق للشكل بحيث لا يمكن للمدرك التمييز بينهما ، حيثئذ تكون التجربة الجمالية قد بلغت أكثر درجاتها اكتمالاً ، وإرضاءً » (٢١) .

معنى ذلك أننا يجب أن ننظر فى آن واحد إلى الشكل والمضمون ، أو الانتقال مرات عديدة من الشكل إلى المضمون إلى الشكل ، حتى نتضح الوحدة التى تضمهما معاً ، دون الركون إلى أيهما ، لأن العمل الفنى صورة موحدة ، وما الشكل إلا المظهر الخارجى للمضمون كما يقول الشاعر الإنجليزي كولريدج .

هذا - وإذا كان للعناصر الحسية فى الفن أن تثير صوراً ، وحالات نفسية وأفكاراً ، وهذا يصدق بوجه خاص على مادة الفنون البصرية ، فقد دلت التجارب النفسية الكثيرة ، فضلاً عن التجربة المعتادة على أن الألوان ، والخطوط مأخوذة على حدة ، أى قبل تشكيلها تشكيمياً فنيا لها طابع انفعالى وتحلى واضح ، فاللون الأحمر عدوانى ، أو لاذع ، والأزرق منطو على نفسه أو

== من حلول تصنيف الفنون بالاعتماد على وسائل التعبير المختلفة حين ذهب فى كتابه « الشعر » إلى التفرقة

بين الفنون على أساس وسائل الملاحظة [انظر فن الشعر] .

(٢٠) النقد الفنى لجوروم ستولنير / ط ٢ ص ٣٢٩/٣٢٨ .

(٢١) جوروم ستولنير : النقد الفنى : (ط ٢) ص ٣٣٠/٣٢٩ .

رقيق ، لذلك أمكن أن تكسب الألوان معاني تصويرية ذهنية^(٣٢) ... ونضيف فنقول : أو ليس هذا دليلاً على ما للمادة من أثر في الإحساس والانفعال بحيث يمكن أن يصل هذا الأثر ذروته بعد تشكيلها في عمل فنى موحد ؟؟ .

معنى هذا أن العمل الفنى الحقيقى هو بمثابة بناء أو تركيب لحيرة متكاملة بالاستناد إلى التفاعل الذى يتم بين ظروف الكائن العضوى^(٣٣)، وطاقته من جهة وظروف البيئة والمواد المستخدمة وطاقاتها من جهة أخرى . إن تعبير الذات هو صورة التفاعل بين شئ ينبعث عن الذات من جهة ، وبين الظروف الموضوعية من جهة وتلك عملية يكسب فيها كل منهما صورة ونظماً لم يكن لملكهما | بادئ ذى بدء^(٣٤) .

معنى ذلك أيضاً أن الإلهام لا يمكن أن يكون شيئاً مكتفياً بذاته مستقلاً بنفسه وإن صح أن يكون كذلك فلماذا يعتمد إذن إلى البحث عن الكلمات ، والوسائط بوصفها وسائل يلتصقها للتعبير ؟؟ .

ويزداد الأمر وضوحاً لدى « جون ديوى » في إطار تصوره الفن خبرة إذ إنه ينفى كل طابع داخلى صرف لعملية الإبداع ، ويبين أن الاتصال مستمر بين الانفعال والظروف الخارجية ، فالانفعال الفردى عيى ، والتعبير كذلك عيى فردى ، ويترتب على ذلك أيضاً أن يكون العمل الفنى فردياً عيى^(٣٥) .

إذن فالفنان الذى يدرك بطريقة تجريدية لا وجود له ، والفنان الذى لا يمكن أن يكون فناناً فحسب غير موجود فى دنيانا ، وإنما الموجود فى واقع الحياة هو عمل فنى خلقه فنان مبدع يستمد من واقعه لينى واقعاً جديداً ذا رؤية خاصة ، ومن هنا تندمج الحياة الفردية فى الحياة الاجتماعية ويصبح الفن بذلك « كالأخلاق غايته الأخيرة أن يسمو بالفرد على ذاته ، ويوحده بالجميع ، وهذا معنى أن الفن اجتماعى فى روحه وجوهره ، وهو تعبير قد لا يشف عن

(٣٢) السابق ص ٢٢٩ .

(٣٣) جون ديوى : الفن بحيرة : ترجمة دكتور زكريا إبراهيم ص ١١٢/١١٣ .

(٣٤) انظر الفن بحيرة : ص ١١٥/١١٦/١١٧ .

المضمون الذى ملئ به ، إلا أن هناك وحدة عميقة بين هذه الحدود جميعاً ، وهى .. الحياة ، والأخلاق ، والانفعال ، والمجتمع ، والدين ، والفن ، لذلك كان الفن تعبيراً عن الحياة السارية فى مجموعة من وسائل « الإيماء » ، إن الفنان العظيم هو الذى يتأمل ثم ينقل تأمله للآخرين ، لذلك يقول « جويو » فى إحدى قصائده : « وحين أرى الجنال أود أن أكون اثنين »^(٣٥) .

إن كل ما لا يبلغ صميم الحياة نفسها يظل غريباً على الجمال ، وما زال الفن بمنزلة بالهياة ، الحياة الروحية ، والمادية للإنسانية على السواء .

من أجل ذلك يقول « الكسندر اليوت » A. Eliot :

« العمل الفنى حتى يضح بأفكاره هو ، إذ إنه كالإنسان فكر وشئ معاً ، والرائعة تحيا ، وتصل بالحياة كل من يراها ، والفن يحيا ، لأن الفنان يحيا بداخله وفى ثناياه ، لأن الفن ينتمى أولاً وأخيراً إلى الإنسان ، والحياة »^(٣٦) .

والكسندر اليوت يجانبنا الصواب ، ذلك لأن الفن طريقة للتعبير ، أو لتبليغ معنى أو إحساس ، إذ يحاول الفنان بشتى الطرق الفنية ، ومن خلال أدواته ، ومواده أن يحدثنا عن شئ ما حول الكون ، وحول الإنسان ، أو حول الفنان نفسه ، لذلك غدا عالم الفن نهجاً للمعرفة ذا قيمة للإنسان ، شأن عالم العلم أو الفلسفة فى الواقع والحياة ، غير أن الفن بوصفه طريقة متولزية للمعرفة تتميز بطريقته عن سائر الطرائق التى بواسطتها يتوصل الإنسان إلى فهم بيئته ، والإحساس بها ، فمن طريق تشكيل عينيّات الزمان والمكان بواسطة التعبير الأدبى والإحساس اللغوى البياني ، يعاد فهم البيئة من جديد من خلال منظور فنى جمالى ، ومن خلال هذا المنظور يصبح هناك حل جمالى لفهم حقيقة ما حولنا والإحساس به ، وهذا ما يمكن أن يفسر لنا معنى أن الفن عنوان حضارة وثقافة متجددة ، فالحضارة إذ تبنى على أساس الإحساس والفكر المتجددين

(٣٥) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة : ترجمة ساسى الدروى ص ٧ - ٩ .

(٣٦) اليوت (الكسندر) : انظر آفاق القيمة : ترجمة جبرا ابراهيم ص ١١٢/١٠٧ .

الناميين | ترتبط برباط مع الفن وثيق ، وعلى ذلك يتخذ من الفن معيار أصيل لمعرفة درجة التحضر ، إذ إن الفن صنو الحضارة الأول .

وهذا الذى ذكرته | فى نهاية الفقرة السابقة يدعمه قول « هربرت ريد » ، يقول : « الفن نشاط قائم بذاته ، برغم تأثيره شأن جميع نشاطاتنا بالأحوال المادية للوجود ، كما أن له علاقات مع السياسة ، والدين ، لكنه كطريقة تفاعلية فهو مميز ، ويساهم بالتالى بحكم حقه الشرعى فى تلك الطريقة المهادنة المتعلقة بالتوافق الوظيفى ، والتى نسميها حضارة أو ثقافة » (٢٧) .

كل هذا وذلك ، عبر عنه الدكتور ابراهيم عبد الرحمن فى ختام دراسته « قضايا الشعر الجاهلى الموضوعية والفنية » إجابة عن سؤال ألح على ضرورة تفسيره ، متصل بدراسة الشعر العربى القديم ، وتحليل نصوصه وأغراضه ، وتقويمها ، هذا السؤال هو :

بماذا نفسر هذه التركيبة الغريبة من الأغراض التى تتألف منها القصيدة العربية القديمة ؟ ومن خلال إجابته هذا السؤال نراه يطالب بمنهج جديد ، غايته الكشف عن طبيعة الوحدة الفنية والموضوعية للقصيدة القديمة عن طريق إيجاد تفسير لهذا التناقض الظاهرى الذى ينشأ من اجتماع هذه التركيبة الغريبة ، والمتناقضة ، من الأغراض الشعرية فى القصيدة الواحدة - ويخلص الدكتور ابراهيم إلى ضرورة التمسك بمنهج « متكامل » يحلل الصور الشعرية ، والأساليب الأدبية القديمة على وجه خاص تحليلاً فنياً مع إدراك « رمزى » لمعانيها ، ويرى أن العنصر الأول من عناصر هذا المنهج يقوم على الاعتقاد بأن « فكرة العمل الشعرى » تنبع فى الحقيقة من التألف الذى يقيمه الشاعر بين حقيقتين متقابلتين ، الأولى : أن واقع الشعر متميز من واقع الحياة ، والثانية : أن الشعر تعبير عن الواقع ، أو فلنقل : إنه رؤية له ، فالنص الشعرى يستمد مادته من واقع الحياة ، ولكن هذا الواقع يستحيل إلى واقع آخر متميز من الواقع الحقيقى من خلال هذا الشعر ، ومن خلال رؤية هذا الواقع الشعرى

(٢٧) هربرت ريد : الفن والمجتمع : ترجمة فلوس حنرى (ط ١) ص ١٢ .

يرى الشعراء يختلفون تجاه الموضوع الواحد ، والأسباب لذلك تختلف ، وتنوع باختلاف وتنوع نفوس الشعراء ، وبيئاتهم ، وظروف حياتهم ، ونشأتهم ، مما يؤثر في طريقة تشكيل المادة التي يجمعها الشعراء من واقع الحياة ، ومحاولة تعديلها لتكون قادرة على الوفاء بما يسمى إلى التعبير عنه .

ويرتّب الدكتور ابراهيم عبد الرحمن على هذا أن للشعر مستويين من المعنى ، المستوى الأول : وهو المعنى المباشر الذي تؤديه الصور . والمواقف ، وهو معنى لا يطابق واقع هذه المادة التي أخذها الشاعر من واقع الحياة ، والمستوى الثاني هو « رمز » هذه الصورة ، والمواقف الخاصة ، وهو المعنى الذي حشد له الشاعر كل هذه المادة ، وغير فيها على هذا النحو الفني ، لتكون قادرة على حمل فكرته ، ومثل هذا المستوى الثاني من المعنى ، أو ما يعرف « بالرمز الشعري » متصل بالشعراء ، ومعبّر عن واقعهم ، ومن اجتاع هذين الأمرين : انفصال الفن الشعري عن الواقع ، ثم اتصاله به عن طريق التعبير عن قضايا هذا الواقع « تمسوا رمزياً » يخرج البناء الفني للقصيدة الشعرية الذي يجمع بين هذين الأمرين المتقابلين (٣٨) .

ومن هنا يتأكد لنا فاعلية الذات المدركة لإزاء موضوع إدراكها الذي يخضع لتأثيرها ، وعلى ذلك « تصبح محاكاة الشاعر قرينة سيطرة الذات عليه ، وقرينة قدرة الذات على تكييفه في ضوء ما تشعر به ، وما تريد توصيله في آن ، وهذا معناه أن عملية المحاكاة - من الجانب الإدراكي - لا يمكن أن تكون مجرد نقل حرى للعالم أو الواقع ، وإنما هي صياغة لموقف المبدع من الواقع أو العالم » (٣٩) .

إن هذا كله مرتبط بكيفية إدراك الشاعر موضوعه ، ولذلك تصبح المحاكاة فعلاً تخيالياً يمسد وقع العالم على تخيلة المبدع ، وهذه القوة ، أولاً وأخيراً قوة نفسية قادرة على الجمع بين المدركات وإعادة تركيبها في هيئة لم يدرها

(٣٨) الشعر الجمال : قضاياها الفنية والموضوعية ص ٢٤٢ .

(٣٩) الدكتور جابر عصفور : مفهوم الشعر « دراسة في التراث النقدي » ص ٣٠٥ .

الحس من قبل . « وإذا كانت هذه القوة التخيلية هي القوة التي هو وسط ما بين الحس والعقل ، فمن الطبيعي أن يكون عملها متصلاً بهذين الجانبين ، فتأخذ عن الحس معطياتها ، أو مادتها الخام ، وتميد تشكيلها ، أو التأليف بينها متأثرة بانفعال الشاعر ، ولكن في رعاية العقل الذي يوجه مسار عملية التخیل ويضبطها ضبطاً يتناسب مع طبيعة المحاكاة بوصفها تشكيلاً للأشياء الموجودة في الأعيان ، لا يخرج في النهاية عن الممكن أو المحتمل بالضرورة »^(٤٠) .

وأضيف إلى هذا الذي نقوله : من هنا ينشئ « الرمز » ، وتصبح عملية التشكيل هذه مصدراً لتعبير رمزي ، هو خلاصة اتحاد أغراض ومواد مختلفة في بنية عضوية حية ، تعبر عن رؤية للشاعر بعينها .

إن في هذا يكمن معنى الابتكار في الفن ، بعد أن تتغير الأحداث العامة ، وتتغير طبيعة التفكير فيها ، حين تخرج إلى عالم الشعر ، فهي لم تعد إلا مجرد عنصر من العناصر المكونة للقصيد ، عنصر كغيره من العناصر يخضع لقوانين الشعر التي هي أولاً قوانين جمالية ، « ولكي تتحول الأحداث إلى شعر ينبغي لها أن تصبح رمزاً لموقف إنساني دائم »^(٤١) .

ونعود فنقول : إن هذا « التعبير الرمزي » فيما ذكره الدكتور إبراهيم عبد الرحمن يؤدي بنا إلى ملاحظة عنصر جمالي مهم من عناصر العمل الفني ، إنه عنصر « الوحدة » ، وليس المقصود بالوحدة هنا ما قصده بعض نقادنا العرب القدامى من أمثال « الأمدى » ، و « ابن طباطبا »^(٤٢) ، بحيث تصبح هذه الوحدة مجرد تخلص من موضوع إلى آخر من موضوعات القصيدة ، بلطف تخلص ، وأحسن حكاية ، وإنما الوحدة التي يقصدها هي وحدة الموضوع ، ووحدة الشاعر ، والمواقف التي يثيرها ، ويعبر عنها هذا الموضوع ، وهو ما يعبر عنه « بالمعنى الرمزي » ، للقصيدة ككل ، بحيث تصبح هذه الأغراض المختلفة جزئيات في بنية عضوية تؤدي في تألفها ، واتساقها ، إلى إبراز رؤية

(٤٠) مفهوم الشعر « دراسة في التراث النقدي » ص ٣٠٩ .

(٤١) انظر للدكتور مصطفى بدوي : الموضوع في الشعر .

(٤٢) في الموزنة ص ، ، وعبر الشعر ص ١٢٦/١٢٧ ط القاهرة ١٩٥٦ .

بمعناها ، بحيث لا يؤدي هذا الفرض أو ذلك المعاني نفسها التي يمكن أن يؤديها
إذا كان وحده غير مختلط بغيره من الأغراض .

ونقول :

الجمال هنا يعني « الوحدة في التركيب Unity in Complexity » فيما حدثنا
عنه « إميل استايجر » Estaiger ، فالجوانب المتنوعة الكثيرة من الصورة ،
والموضوع ، والفكرة ، واختيار الكلمات ، ونظمها ، والبحر ، واتحاد المواقف
كل ذلك يخلق التجانس الذي يجعل العمل الفني جميلاً ، أو كاملاً من الناحية
الفنية^(١٣) .

وإن هذا التصور ليدفعنا إلى القول بأن لغة « الرمز الشعري » لغة خاصة
تقلنا من الفيزيائي إلى النفسي ، والحيوي ، وبمعنى آخر تضع الفيزيائي في
مستوى حيوي ، بحيث يصبح الرمز الشعري بنية مركبة على نحو استيطقي كله
توتر بين العابر الموقوت والأبدى الدائم ، بين المظهر الحسي المتغير الذي يكون
نواة الصورة الشعرية ، وماهيات الأشياء .. إنه نسيج أو تركيب استيطقي
جامع بين صيرورة المظهر الحسي وكونية الأشياء بتسميتها على ما هي عليه
بالتوغل في لبائها ، وأساسها الأول ، وبهذا كله يصبح الرمز الشعري بنية
استيطقية يتضمن فيها « الحسي » ، و « التخيلي » ، و « الاستنباطي »^(١٤) .

من هنا ، فإن الواقع في الشعر خاصة ، وسيلة فنية ، وليس غاية في ذاته ،
لذلك ، فإن فصل النص عن بيقته ، وقائله نهائياً ، والنظر إليه بوصفه كائناً

(١٣) انظر ما كتبه « إميل استايجر » : ترجمة الدكتور محمود الربيعي ، ضمن المقالات المترجمة في
كتابه « حاضر النقد الأدبي » ص ١٣٥ .

(١٤) انظر للدكتور عاتق جروة كتابه : « الرمز الشعري عند الصوفية » ص ١١٣/١١٤/١١٦
وانظر الإحالة فيه إلى آراء كل من (Vossler - Karlel) .

- وعن « علم الجمال الرمزي » ، كتب (أمورتواكو) تحت عنوان « تحليل العمل الأدبي » : « إن
ما أثار اهتمامي في نظرية « غيلب وهاريت » تحليل الرمز : الفوري ، وقدرته على إثارة الإشارات المتعددة ،
واعتنامه بالفعل الدلالي والتنظيم النحوي الذي يسمح للعبارة أن تحدث تأثيرات دقيقة ، أو غامضة ، إن
مثل هذه الرموز يمكن أن تشير إلى قيم معينة نموذجية » .

مستقلاً اتجاه نقدي مشكوك في قدرته على النهوض بعملية نقدية بناءة تخدم المنطوق والمبدع معاً^(٤٥).

وهذا صحيح ، ولو كان الشعر واقعياً محسباً ، أو شكلاً خالصاً لا غير ، لما كان شعراً ولما وصف الشاعر بأنه يتجشم كل صعب ، وي بذل كل جهد في سبيل الوصول إلى غايته ، ذلك لأن الشاعر يرتب القصيدة أو يبينها بحيث يكون التبادل والتفاعل بين عناصرها مهيباً لإظهار مركب من المعنى يشق الشاعر من خلاله طريقه لبلوغ المنطوق الأخير .

وبمعنى آخر : إن طبيعة المبنى الشعري مركبة تحتوى ضرورياً من « المقاومة » مبنوثة على مستويات مختلفة - كما يقول : « بن وارين » Warren على أساس أن الشعر لا يختص بأى عنصر من العناصر التي يتكون منها ، وإنما يعتمد على مجموعة من العلاقات خلال المبنى الذي نسميه قصيدة - « فهناك قوة الشد بين إيقاع القصيدة ، وإيقاع الكلمات ، وبين الصنعة في الإيقاع ، وانعدام الصنعة في اللغة ، بين الخاص العام ، وبين المحسوس والمجرد ، وبين عناصر أبسط ضروب المجاز ، وبين الجميل ، والقيح ، وبين الفكر .. وبين العناصر التي تشملها المفارقة .. بين صور شعرية كثيرة ، وأخرى نثرية ، وإن هذا كله ليدل على أن الشاعر يشبه الحاذق في المصارعة اليابانية يكسب إذا هو أحسن الإفادة من مقاومة خصمه ، أعنى هنا ، مواد القصيدة »^(٤٦).

وأضيف فأقول : إن هذا الحذق الذي يتحدث عنه (بن وارين) لا أراه سوى القدرة على الإحساس بخصائص البلاغة من تقديم ، وتأخير ، واستعارة ، وتشبيه ، ورمز ، أو سجع وطباق ، وهذا الإحساس يتطلب طبعاً ، أو ما كان العرب يطلقون عليه (الماء) أو (الرّواء) ، وهذا الطبع هو الذي يحدد شخصية الأديب ، ودرجة ذكائه ، وموقفه من الأشياء ، لذلك نسمع من يقول

== [عن حاضر النقد الأدبي للدكتور الريس ص ١٤٥]

(٤٥) انظر الشعر الجاهل للدكتور ابراهيم عبد الرحمن ص ٣٢٧ / ٣٤٤ .

(٤٦) ديفيد دتش : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق - ترجمة محمد يوسف نجم ص ٢٤٧ .

« الأسلوب هو الرجل » ، لذا كان التعبير هو منبع الدهشة ، ومنبع التأثير والسحر - ثم إن هذا الإحساس الذى نتحدث عنه هو الموهبة ولا فرق ، إنه الإحساس البياني ، أو الإحساس اللفوى بالنص الأدبى وما فيه من حياة وحيوية والقول بالإحساس اللفوى أو البياني ، يجمع بين الجمال الشكلى والحيوية ، « تلك الحيوية التى تمنع أن يسقط الجمال الشكلى إلى وهدة الجمال الهندسى ، أو جمال التناسب الذى لا حياة فيه »^(١٧) .

وجمل القول : إن الحياة والفن صورتان متمايزتان لشيء واحد ، ولكل منهما طريقته الخاصة ، ولكنهما على الرغم من ذلك يتشابهان ، ومن خلال هذا التشابه ، نستطيع أن نفهم أحدهما عن طريق الآخر ، فالشعر - فيما يقول « برادلى » Bradley : « يقدم لنا بطريقته الخاصة شيئا نصادف صورة منه فى طبيعة الحياة ، أو فى طبيعة النفس ، ولكنها صورة من نوع آخر نختمك فيها إلى معارفنا ، أو ضماثرنا على حين تظهر الصورة الشعرية كما هى فى عالم خيالنا الفنى وتصورنا »^(١٨) .

ويؤكد لنا من ذلك أن الجمال أبعد من أن ينهض بنفسه ، وكأنه قوة سحرية تنفصل عن المعرفة ، والخير ، والأخلاق ، كما تنفصل عن مشاعرنا ومآربنا اليومية المعهودة فى حياتنا البشرية ، وكأن الفن فى عزلة تامة عن كل مشاكل الحياة الإنسانية - « وهذه النظرة التى تجعل من الفنون جنة نعيم خصوصية لا يدخلها إلا الجماليون لا تجعل لنا سبيلا إلى دراسة الفنون دراسة نافعة تبين قيمتها الصحيحة ، وهى نظرة تضر الأدب والفن ، كما أنها تضيق من مجالعنا ، وتعبد من نشاطهما الحيوى ، فتسببهما إلى الاصطناع والتكلف ، والتمالى الكاذب »^(١٩) .

(١٧) فلسفة البلاغة العربية للدكتور حلمى مرزوق (ط ٨١) بيروت ص ٤٧ .

(١٨) عن الشعر الجاهل ، فضائه الفنية والموضوعية : ص ٣٢٧ وانظر الإحالة فيه إلى مرجع (Bradley)

(Oxford lectures and poetry)

(١٩) الدكتور محمد الوبي : طبيعة الفن ومستولية الفنان ص ٢١ .

لقد هاجم « أيفور ريتشاردز » هذه النظرة الصورية للفن بوصفه حقيقة لا تتركها الأبصار ، ولا يحيط بها وصف ، مؤكداً غير مرة أن الإحساس الجمالي نفسه لا يختلف في (النوع) عن سائر الإحساس ، ولا يعتقد ريتشاردز أن التقدير الجمالي قدرة مستقلة من قدرات العقل البشري « بل إنه نوع من القدرات الأخرى حين تنضم وتتفاعل ، وتصل إلى مقدار أعظم من الوحدة ، والتنظيم ، ففيها تدخل الإحساسات المعروفة ، من النظر والسمع ، وأحياناً اللمس ، والذوق ، كما تدخل ملكات العقل الأخرى ، من التذكر ، والبحث عن الحقيقة ، ونشدان الخير ، والسعى إلى القوة ، متحد جميعها في درجة ممتازة من النشاط ، وتبلغ مستوى عالياً من الانسجام ، فينتج التقدير الجمالي ، ولكنه ليس من عنصر مختلف ، ولا هو أنتاجه قدرة مختلفة من قدرات العقل »^(٥٠) .

وبإيجاز شديد : إن دائرة الفن - كما يقول : « هنري جيمس » - هي كل الحياة ، وكل الشعور ، وكل الملاحظة ، وكل الرؤية^(٥١) . إذ إن الأدب كما يرى هذا الناقد نفسه حسّاً بالحياة ، وليكون الأدب حساً بالحياة ، لا بد أن يعتمد الأديب على مدركاته ، وعلى ذوقه ، وتعقله ، وإنه حين يفعل ذلك لا يخلق تضاداً بين « الواقع » وبين « الجميل » ، والفصل بين الواقع ، وبين الجمال فهم خاطئ لطبيعة العمل الفني ، فالتوفيق بين الواقع والخيال (العقل المتخيل) ، يتحرك نحو « تراكيب مثالية » لكي تولد « معاني حقيقة » .

ولما كان الواقع أو الحياة ليس لهما معنى أو مغزى مباشر يختص بالموضوع ، فإن الفنان مطالب بإدامة النظر « في الحالة الخاصة » ليستخلص أنموذجاً ذا مغزى مهم ، لذلك فإن الكميات الوفيرة من الحياة ليست أهم جزء في « الحكاية » أو « القصة » مثلاً ، ذلك لأن الأهم من ذلك وجود معنى

(٥٠) طيبة الفن ومسئولية الفنان ص ١٩ - وانظر مبادئ النقد الأدبي لريتشاردز وقد أشار المؤلف

إلى أن أفكاره مستمدة أساساً من إتييه وريتشاردز النقدي .

(٥١) وليم فلان أو كونيور : النقد الأدبي - ترجمة صلاح أحمد إبراهيم ص ٩٢/٩٢ .

ومغزى للحياة ، و « إحساس بالحدوث » يتخلل أجزائها ، ذلك | لأن الواقعية ليست مجرد تحديد لتجربة مشاهدة^(٥٦) .

وهذا معناه أن عمق التجربة في الشعر يحدد | الغاية من العمل الأدبي ، ولا تعمق التجربة في الشعر إلا إذا كان لها أهمية وقيمة بالنسبة للحياة الإنسانية ولعمل هذا المفهوم مما دعا « استوفر » - دونالد - D. Estover في إطار إيمانه بقيمة ومغزى التجربة من خلال الفن | إلى الوقوف بجانب النزعة التعليمية ، ولكن على أساس - « أن العمل الأدبي تتحقق فيه غاية ، أي إن التعليم فيه ليس لإرادتها مقصوداً ، وإلا انقلب إلى خطب ، ومواعظ منفرة ، أي إن « استوفر » يفهم جانب ارتباط الشعر بالحياة ، أو بالجانب التعليمي من حيث إن الشاعر يقدم إلينا تجربة جديدة أو يقدم لنا على الأقل تجربة أعمق من تجربتنا » ، وهو بهذا المعنى يعلمنا ، ويرتبط حيثئذ بالواقع ، وتبعاً لذلك فالشاعر عند « استوفر » ، لا يحاول إقناعنا بالعقل والمنطق ، ولكنه يؤثر في كل جانب من جوانب الإنسان ، وعنده أيضاً أن الشعر « لا يتصل بالجانب العاطفي أو العقل فقط في طبيعتنا ، ولكنه يتصل | كذلك بالجانب الحسي من حيث إن أفكار الشاعر وعواطفه يجب أن توضع في إطار من العالم الخارجي ، وأن يمر عنها باللفاظ حسية ملموسة فالأشياء المحسوسة هي المادة التي يؤلف منها الشاعر صوره الحسية الموحية ، وبإزاء الصور الحسية الموحية يتكلم النقاد عن الاستعارة ، والتشبيه^(٥٧) » ، إذ إنهما يقومان مع غيرها بمهمة الإيحاء والرمز ، والألفاظ الحية والصور الفنية في حيويتها ، وغموضها ، وتناقضها تزيد من قوة الإيحاء والرمز .

وبنظرة في موقف « استوفر » ، نقول : إن كل الشعر تعليمي ، بمعنى أنه يحتوي على معرفة ، ونحن لا نتأثر دون أن نصبح لنا معرفة بتجربة جديدة ، أو أكثر حيوية بالنسبة لمعرفتنا الأولية السابقة ووجهة نظرنا في أن الشاعر أمين

(٥٦) ولم فان لوكونور : النقد الأدبي - ترجمة صلاح أحمد إبراهيم ص ٩٢/٩٢ .

(٥٧) انظر الأسس الجمالية في النقد المعرفي : الصفحات ٣٧٠ - ٣٧٢ - وفيه بيان واف لآراء « استوفر » مقارنة بقواعد عمود الشعر كما أوضحها المرزوق في مقدمة شرحه ديوان الحسانة لأبي تمام .

وعميق -- كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل - تجعل الشاعر معلما من هذه الوجهة ، أما كونه يسوق إلينا في شعره العبارات الأخلاقية المباشرة ، فليس هذا هو المقصود ، « وليس عمل الشاعر إقناع القارئ (تعليمه) بالعقل وحده ، ولكنه يؤثر في كل ما هو حي في الإنسان ، فطبيعة الشعر ليست استاتيكية ، بمعنى أنه ليس له معنى عقلي ثابت أو واحد عند كل الناس في كل العصور ، ولكن أهمية الشعر حية متقلبة وتتشكل عند كل قارئ بحسب فهمه الخاص »^(٥٤) ، والشعر على هذا الأساس يعلم ، ويمتج في آن واحد .

ومن خلال هذا المفهوم يمكننا تمييز الفارق الواضح بين موقف « سدى » المنحاز إلى مهمة الشعر التعليمية الخالصة^(٥٥) وموقف واحد مثل « استوفر » الذى يبلو معقولا في تصوره الكيفية التى تكون عليها مهمة الشعر التعليمية ، مجنبا نفسه مغبة الوقوع في خطأ النزعة التعليمية البحتة ، وهو في الوقت ذاته لا يرى رأى كل من « ليبتر » ، « دريدن » ، فالأول يجعل التعليم هو الغاية الأولى من الشعر - كما فعل سدى - ، والثاني يجعل المتعة هى الغاية الأولى منه .

إن رأى كل من « ليبتر » ، و « دريدن » قائم بطبيعة الحال على الفصل بين المحتوى والصورة الفنية ، مع أن هذا الفصل لم يعد له وجود ، فالمحتوى والصور لا يمكن تصورهما منفصلين - كما سبق أن قلنا ذلك مراراً .

ومع التسليم بأن الشعر يعلم ويمتج ، يبقى هناك سؤال فرعى هو : هل يعلم الشعر ويمتج من خلال التعليم ، أم أنه يمتج ويعلم من خلال المتعة ؟؟

والإجابة يحسمها « صمويل جونسون » في عبارته المشهورة التى تقول :
« إن غاية الشعر هى أن يعلم بواسطة المتعة »^(٥٦) .

(٥٤) الأسس الجمالية في النقد العربى ص ٣٥٤ .

(٥٥) انظر ما كتبه عن اتجاه « كانت » الجمال - (٢ ، ٤) الأسس الجمالية ص ٣٥٥/٣٥٤ .

(٥٦) الأسس الجمالية ص ٣٥٥/٣٥٤ .

إن هذه العبارة تتخذ أساساً لفكرة « استوفر » لأنها تقف موقفاً وسطاً بين الرأيين السابقين « للبيتز » و « دريدن » ، وهما رأيان متطرفان غير دقيقين - ويكون التعليم حيثئذ بمعنى أن القصيدة تتقف ، وترك أثرأ خالداً ، بدون أن تقوم بمهمة تربوية خالصة^(٥٧) .

كل هذا وذاك مما فصلنا فيه القول يؤكد لنا تداخل المفهومين ، مفهوم الفن للفن ، والفن للحياة ، مما يعمق فهمنا لطبيعة الأدب ، ووظيفته الحقيقية ، بوصفه نتاجاً من نواتج طاقات الإنسان وعلاقته بالوجود والكائنات ، وموقفه من الأشياء ، ورؤيته للمستقبل الذى ينشده لنفسه وللآخرين كما ينبغي أن يكون دوماً .

وهذا يدفعنا إلى القول بأن الشعر وإن بدا لعباً - كما يعد لدى أصحاب الفن للفن - إلا أنه أبعد ما يكون عن اللعب ، « إذ اللعب يقرب ما بين الناس بحيث ينسى كل واحد نفسه فيه ، أما فى الشعر ، فالإنسان يركز ذاته على وجوده الإنسانى ، ويصل إلى الطمأنينة التى يصحبها نشاط فى جميع القوى والعلاقات ، لا إلى الطمأنينة الوهمية المتولدة عن البطالة وفراغ الفكر »^(٥٨) .

والشعر بحسب هذا التصور ، ليس مجرد مظهر ثقافى ، وليس زينة تصحب الوجود الإنسانى ، ولا حماسة عارضة ، ولا فورة طارئة ، ولا تسلية مؤقتة ، « ولكنه الأساس الذى يستند التاريخ ، والتسمية التى تشق عن الأشياء قشورها ، وتنفذ إلى لبائها وما هيتها ، ولن يفضى تصور الشعر بمنزلاً عن العالم

(٥٧) الأسس الجمالية ص ٣٥٤/٣٥٥ .

(٥٨) الدكتور عاطف جودة : الرمز الشعرى عند الصوفية (ط بيروت) ص ١٠٩ . كان « كائط » كما قلنا أول من جعل فكرة الجمال متعارضة مع فكرة الفائدة ، فأرجع الجمال إلى نوع من اللب الخفى يقوم به الخيال ، ويقوم به العقل .

يقول [جويو] :

لقد ذهب « شيلل » المذهب نفسه ، وشاركه فى ذلك « اسينسر » الذى هو مدين فى الربط بين الفن واللعب للملاحظات « شلر » ، وملاحظات « شلر » (Sheller) هى نفسها ملاحظات « برادل » فيما بعد ، عندما تحدث عن قضية الشعر للشعر واللعب عند شلر بعد قدرة داخلية على المحاكاة ، ومن

والواقع ، إلا إلى طبيعة شعرية هاملة ، تفكك التضاد الملمح بين الحاضر ، وتزول الوقائع التي تؤلف النسق الدينامي للإبداع » - لذلك فإن العالم ليس واقعة عرضية ، « إنما هو موقف نهائي مفروض ، ومجال تتحرك فيه الأنية بوصفها بنية واعية ، وكما أن العالم حقل تمتد فيه الأشياء والأدوات ، فإنه أيضا إطار المواقف والنضال الإنساني الذي يضيء المعنى على طبيعة الوجود - في - والوجود - مع - والعالم الذي يلفظنا ويحتضننا في آن واحد ، هو التربة الأصلية التي يضرب فيها الشعر بجذوره »^(٥٩) .

• • • • •

ومما يترتب على ذلك أيضا من مفاهيم تحافظ على طابع الفن الأصيل وجماله - بما هو موقف للفنان يضيء المعنى على طبيعة الوجود والعالم - ألا يتخذ من الفن وسيلة للارتقاء على حساب جوهره ، وطابعه ، وموقف الفنان وذاتيته ، وكأن الفن سلعة مصنوعة تتوافر فيها شرائط الخلق لكي تروج في الأسواق ، دون أن يحمل ذلك شعورا أو ينبض بعاطفة ، إذ إن على الشاعر أن يعتمد على عنصر الإمكانية في إيراد شعره ، فينزع إلى معرفة ذاته بالتعبير عنها ، وبهذا ينزع الأديب النزوع المطلوب ليكون أدخل في عالم الإنسانية ، استجابة منه للمواقع الوجدان ، فإذا تم له ما أراد ، ولم يكن يقصد إلى غيره ، فلا حرج عليه أن يكافأ من قبل الجماعة التي يعيش بينها ، أو يوهب من أي فرد من الأفراد الذين أعجبوا بفنه ، « فالفن لا تتحقق قيمته في عالم الجمال على أساس مطابقتها لشيء خارج النفس ، وإنما يقوم جماله على أساس وقع هذا الشيء في النفس وانفعاله به ، ففرق كبير بين « المطابقة » ، « الإبداع » ، فالخلق في المطابقة لا يكسب العمل الفني صفة الجمال الفني ، وإنما الذي يكسب هذه الصفة هو شيء آخر يتصل بموقف المتقن من الحياة والأشياء^(٦٠) ، ومن هنا يرتبط الفنان

== هذه القدرة الداخلية تتبع البنية الحية للفن الحصيل .

[انظر لجوبو مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ١٩ وراجع الأسس الجمالية ص ٣٨٢ إلى ٣٨٤]

(٥٩) الرمز الشعري عند الصوفي ص ١٠٧/١٠٩ .

(٦٠) الأسس الفنية للتقيد الأدبي ص ٩٠ .

بالوجود ، ولكنه الوجود الإنساني في هذه الحياة التي احوت على قيم كثيرة ، ومواد لا حصر لها ، قابلة لأن تدخل في دائرة المعرفة الشعورية للأشياء ، ومواقف النفس منها | ، وعلى هذا الأساس يقوم الفن بالحياة ، وتتضح معالم الحياة بالفن وأدواته ، فينتق عالم جديد يطل منه الإنسان ليرى الحياة في وجه جديد ، وقد تحول فيها كل شيء ليبدو إنسانيا حيويا طريفا ، متفاعلا مع الوجود الإنساني متفعلا به ، وإن هذا العالم الجديد هو عالم الجمال ، الذي يسر في موكبه الإنسان والحياة جنبا إلى جنب ، في حال تطلع ذائب لمستقبل أفضل يمكن أن تتحقق فيه جميع القيم التي بها يسعد الإنسان بالحياة ، وتسعد الحياة به ، فالحياة والإنسان وجهان لعملة واحدة هي الفن ، والفن الحقيقي حيث يكون ، يكون الإنسان بداخله ، وحيث يكون تكون الحياة ، وقد ارتدت ثوت الفن ، وإذا خلا الفن من هذين الوجهين متحدين ، فلا فن ، ولا جمال بذلك لأننا محتاجون لكى ننتع الفن بالجمال أن نحس بمشاعر الإنسان الفنان ، وذاتية من خلال تعامله مع الأشياء ، ولا يكون ذلك إلا بتعبير خاص يحمل دلالات شعوره الخاص به تجاه الحياة بكل ما فيها دون استثناء شيء ما .

وقد يتساءل البعض ، هل كل شعور صالح لأن يعبر عنه ؟ أو ليس هناك شعور أفضل من شعور عند التعبير ؟ ، والجواب على هذا أن الفن لا تعنيه المفاضلة في ميدان الشعور إلا من حيث الصدق في التعبير ، أما ملائمة هذا الشعور دون ذاك لفترة ، أو حالة ، أو مجتمع ، أو طائفة فليس ذلك من الفن ، ولا من الجمال في شيء^(٦١) .

ثم إن وصف الشعور لا يمين على التعبير عنه ، ذلك لأن الوصف ينزع إلى التعميم ، ففى قدرة كل واحد منا أن يصف شعوره ، أما التعبير الفني فهو على تقبض ذلك تماما ، لأنه يعمد إلى «التخصيص» لذلك فالشاعر لا يقوم بوضع الكلمات والأوصاف الدالة على مشاعره ، وأنواعها ، وإنما يقوم بالتعبير عن خصوصية كل شعور يمر به ، ولذلك فإن الشعور لن يكون خاصا إلا بتعبير

(٦١) الدكتور عبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد الأدبي ص ١٠٠ .

خاص به كما رأينا عند كل من إكولردج ، وكروتشيه من قبل . ومن هنا يختلف التعبير الفني باختلاف الموضوع ، فلكل موضوع شعور خاص تجاهه ، ويختلف الشعور نحو الموضوع الواحد عند الفنان الواحد باختلاف الزمان والمكان ، ثم إن توضيح الشعور بكل ما فيه من خصوصية بوسائل التعبير هو بعينه مزاوله الأثر الفني أيا كان نوعه ، فالفن مهما اختلفت أنواعه ، ووسائله فن قبل كل شيء وبعد كل شيء .

وعلى هذا الأساس يزول التصنيف القديم للفنون الجميلة ، على أساس الحواس لأنه أصبح سطحيا لا يستقيم مع طبيعة الفن الجميل ، كما نفهمه اليوم ، فليست هناك إذن فنون بصرية ، كالرسم ، والنحت ، والعمارة ، وليست هناك فنون سمعية ، كالشعر ، والموسيقى ، والنثر الفني ، إذ إن الفن شيء أعمق وراء هذه الظواهر الخسية ، إنه معرفة بالحياة من خلال هذه الوسائل وشعور بها — إنه تحقيق الإنسانية في تجربة فنية ، إنه رؤية الإنسان للوجود ، والكائنات من وراء هذا العمل الفني ، أو ذاك ، إن تصنيف الفنون على هذا النظام الذي يخضع للحواس أولاً وأخيراً ، تصنيف لوسائل تختلف باختلاف المواد المستخدمة في التعبير أو هيئة التعبير ، ولكن الحقيقة أن الفن ، وإن اختلفت مسمياته ، وأدواته ، فورأه لغة موحدة تنتمى الإنسانية في هذا الفرد الفنان ، أو ذاك ، والحوافز واحدة ، والقدرة على تجسيم الشعور واحدة .

لقد أكد أفلاطون هذه الفكرة ، فكرة تداخل الفنون ، فالشعر كالرسم عنده ، إذ إن الشاعر يستعمل في شعره الألفاظ والجمل كما يستعمل الرسام الألوان ، والأبعاد ، ليقول لنا هذه هي الصورة التي ترون في الحياة ، وكما يخدعنا الرسام بصنمته فيصنع إلينا بصورته أبعاداً ليست حقيقية ، كأن ترى الأغوار ، والتجاويف ، والبعيد ، والامتداد في صورته وهي في الواقع ليست شيئا من هذا ، أى كما يستعمل الرسام وسائل الخداع للنظر ، لجعل النظر يبدو لنا كما هو في الطبيعة ، فكذلك ، يخدعنا الشاعر بأسلوبه ، والمحاكاة في الشعر ترمي إلى تصوير الناس وهم يتحركون مجبرين أو مخبرين ، ولكنها تصور

ناحية بمعناها ليس غير ، فهي بعبارة كذلك عن الحقيقة^(٦٢) .

وجاء أرسطو ليؤكد الفكرة نفسها بعد أفلاطون ، وسيؤكدها عبد القاهر الجرجاني فيما سنرى بعد ذلك ، ومن يحتفلون بها في عصرنا الحديث « جوزيف سوجند » ، و « اتين سوريو » Sorio ، في مبحثه الفن والحقيقة ، فهما يتصوران فكرة تناظر الفنون الصغرى ، والفنون الكبرى ، أو فنون المكان ، وفنون الزمان ، أو فنون البصر ، وفنون الشم ، أو فنون اللوق أو السمع ، إذ إن النشاط الجمالي واحد في جوهره رغم تعدد الفنون ، ووسائلها ، كما قلنا ، ومن الممكن أن يدع الشاعر أثراً وجدانياً شبيهاً بذلك الذى نحدث الموسيقى مثلاً ، ذلك إذا ما وفق الشاعر في استغلال الطاقة الموسيقية في اللغة الشعرية^(٦٣) .

وإذا كان الفن كما أسلفنا من خلال هذا الدرس ، خيرة جمالية ، ونشاطاً استيطاقيا ، فإن الشعر ، وهو ضرب من ضروب الفن ، يمتلك هذه القدرة الفائقة على التعبير ، من خلال رموز شعرية استيطاقية تنفذ إلى شخاف الأشياء ، وإذا كان الفن التشكيلي مثلاً وفن الرقص يتيحان لنا إدراك البنية الاستيطاقية من خلال الرؤية ، فلقد أنجز الشعر ذلك بواسطة تصوير يبدو وسيطاً على نحو لنوى .

ولا بأس في أن نورد قول الدكتور زكريا ابراهيم في أننا لو جارينا أولئك الذين يقسمون الفنون إلى فنون بصرية ، وفنون سمعية ، وفنون لمسية ، وفنون هلمية ، وفنون ذوقية ، وفنون حركية ، لكان علينا أن نضيف إلى ذلك أن ثمة تداخلاً بين كل تلك الفنون ، لأن العين تلمس ، واليد ترى ، والأنف يتذوق ، والفم يشم ، والأذن تتأمل .. الخ^(٦٤) .

(٦٢) أفلاطون : الجمهورية ، الكتاب المشر ، فقرة ٦٠٥/٦٠٦ .

(٦٣) انظر لنيس هوسمان : علم الجمال ص ١٢٨ .

(٦٤) مشكلة الفن ص ٢٤٨ .

ويزيد الدكتور زكريا ابراهيم الأمر وضوحاً عندما يعرف كل فن على حدة
قائلاً :

« فالعمار .. هو ذلك الفن الذى وصفه « أفلوطين » فقال : إنه ما
يتبقى من البناء بعدما يكون قد انتزعنا منه الصخور ، وعرفه « شليجل »
فقال : إنه « موسيقا متجمدة » وميزه بعض علماء الجمال فقالوا : إنه أكثر
الفنون تعبيرية ، لأنه ينتزع الطابع المادى من أكثر المواد تكتلا ، وسكونا ،
لكى يعمل على توليد الفكر والحياة منها^(٦٥) .

إنه الجمال الذى عبر عنه (أ . بنروى) بقوله : إنه الفن الذى يعبر عن
روحية المادة^(٦٦) .

« والنحت » : هو ذلك الفن الذى قال عنه « آلان » : إنه يقدم لنا
« قصائد من الرخام » ، ووصفه « رودان » فى حديثه عن تمثال « قينوس »
قائلاً : إن الناظر إليه يتوهم أنه بإزاء سيمفونية من الأبيض والأسود ، أو من
الأضواء والظلال .

« والتصوير » : هو ذلك الفن الذى وصفه « باير » بأنه يعبر لنا عن
الأعماق بالسطوح ، والحركات بالسكنات ، والمعاني بالأشكال ، وتحدث عنه
بعضهم فقال : إن اللوحة فى صميمها قصيدة لا صوتية .

« والشعر » : هو ذلك الفن الذى قال عنه « أرسطو » : إنه أصدق من
التاريخ ، وتكلم عنه « نوفالس » فذهب إلى حد القول بأن الشعر « هو
الحقيقة المطلقة »^(٦٧) .

والموسيقا ، وهى ذلك الفن الذى قال عنه « شوبنهور » : إنه يكشف عن

(٦٥) مشكلة الفن ص ٢٤٨/٢٤٧ .

(٦٦) بنروى : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة فى فرنسا ، ترجمة د . عبد الرحمن بدوى ، (ط ١)

النهضة) ص ٢٧ .

(٦٧) مشكلة الفن ص ٢٤٧ .

ماهية العالم الدنيوية ، ويفصح عن أعمق حكمة ممكنة بلغة لا يفهمها العقل ،
بينما قال عنه آخرون : إنه فن التفكير بالأصوات بدلاً من التصورات ، في حين
وصفه بعضهم بأنه معمار متحرك يعيد إلى أذهاننا صور الآثار القوطية^(٦٨) .

والرقص هو ذلك الفن الذي قيل عنه : إنه يحقق شفافية النفس في البدن ،
ويمر بالحركة عما يمر عنه الذكاء باللفظ ، وكأن الراقصة حين تتثنى ،
وتتعطف ، إنما تكتب بخطواتها ، وخطواتها قصيدة من الشعر^(٦٩) .

ولعل هذا ما عناه « لسنج » Lessing حينما قال : أليست قيمة المعمار ، أو
النحت أو التصوير ، أو الموسيقى ، أو الشعر ، أو ما إلى ذلك إنما تنحصر في
كونها تعبراً عن البعد الإنساني من أبعاد الواقع ؟ ، أفلا يحق لنا أن نقول : إن
هناك فنونا ، ولكن هناك أيضا « الفن »^(٧٠) ؟ ومعنى ذلك أن الفرق غير
موجود بين الفنون إلا في الأداة .

والأمر يزداد إيضاحاً إذا عرفنا أن عملية التشكيل الفني قائمة في الفنون
التشكيلية والشعر على سواء ، كل ما هنالك من اختلاف هو أن التشكيل في
الفنون التشكيلية حسى في حين أنه في الشعر وراء الحسى . فالرسم يؤثر باللون
الأحمر مثلاً بما له من خصائص ذاتية على أعصاب المتلقي مباشرة ، والشاعر
يصنع صنيع الرسم ، ولكنه لا يضعنا أمام اللون مباشرة ، وإنما هو يتمتع فينا
اللون من خلال عدد معين من المقاطع الصوتية لا تحمل خاصية من خصائص
اللون المذكور ، وإن كانت قادرة على استحضاره ، هذا اللون لا تنفعل به
العين إلا عندما تعود به من صورته المجردة المنقوشة في حروف بذاتها (الرمز
الفنوي) إلى صورته الحسية المباشرة ، وعلى هذا فالشاعر يقوم في عمله الفني
بعملية تشكيل وراء المحسوسات وتعلو عليها^(٧١) .

ومن خلال هذا الدرس السابق لفهوم الجمال على المستوى القديم والحديث

(٦٨) (٦٩) مشكلة الفن ص ٢٤٧ .

(٧٠) السابق : ٢٤٨ ، ونظر النقد الأدبي للذكورة سهر الفلموى ص ٥٩ .

(٧١) د . عز الدين اسماعيل : القسم النفسي للأدب (ط بيروت) ص ٥٧ .

نرى أن هذا المفهوم قد عنى على مدى زمن طويل بمشكلات التفوق الجمال ،
وصلة ذلك بتحليل الصورة والمحتوى للأشياء التى يحكم بجمالها ، وانصبت
العناية أيضا على طبيعة الحكم ، وأنواع الجمال : الجمال كما يبدو فى الطبيعة ،
والجمال لدى الفنان الذى يستطيع أن يبرز العناصر الجمالية التى لا تتوفر رؤيتها
لأحد سواه ، وعلى هذا يكون الإبداع الفنى كامنا فى خلق صورة جديدة
تتوافر فيها الصفة الجمالية ، وذلك يقوم على أساس من عمليات لا شعورية إلى
جانب عمليات إرادية قائمة على الاختيار والتنظيم ، وهذا كله ، يجعل الفن
العظيم بمنأى عن التقليد بالمفهوم الأفلاطونى الذى ابتدأنا به ، كما بحث مفهوم
الجمال غاية الفن وطبيعته ، وصلته بالخيال ، كما بحث العوامل النفسية التى لها
نصيب فى إثارة الانفعال الجمال ، وبين علاقة الشعور الجمال بالخيال
والحس ، كما تضمن إيضاح الأسس الموضوعية التى يُستند إليها لفهم معنى
الجمال ، خاصة فيما رأيناه عند « أرسطو » ، و « هوراس » ، ومن لف
لفهما .

ولعل أبسط صورة للحكم الجمال على العمل الفنى عندما يكون الحكم
جماليا صرفا قد تخلى عن كل الاعتبارات النفعية والعملية ، فيقال هذا قبيح ،
وهذا جميل مهما كان بعيدا عن أى غاية ، إذ لا يصح أن يكون الحكم يمثل
هذه البساطة والسرعة ، وإنما ينبغي أن يترق باستمرار من مرحلة التفوق إلى
مرحلة التقويم ، وهذا يتطلب من الناقد فلسفة استيطيقية لكى يمارس من خلالها
عمله النقدي ، ومن هنا لا يكون للتفوق الجمالى الصرف دور نهائى فى مسألة
التقويم أو الحكم الجمال . والفلسفة الاستيطيقية لا تنبث عن الفهم الإنسانى ،
وهذا الفهم الإنسانى هو مادة الاستيطيقا وطبيعى أن يتغير هذا الفهم على مدى
العصور ، وعمل الاستيطيقا وفلسفتها هو تتبع هذا الفهم واستخراج نظرياته
المختلفة ومعاييرها ، وبالتالي لا تكون الاستيطيقا سوى علم ينظم المشكلات
المختلفة التى تنشأ من وقت لآخر من التفكير فى الفن . ذلك أنه ليس هناك فى
الحقيقة جمال مسجل إلا فى الفن^(٧٢) « ومن هنا تصبح علاقة هذا العلم النظرى

(٧٢) انظر الأسس الجمالية فى النقد العربى (ط ٢) ص ٢٥ - ٢٩ . وانظر الرأى نفسه لـ =

بالفن هي « علاقة المساحة بالهندسة » ، أو علاقة الطب بالفسيولوجيا^(٧٢) .
هذا - وإذا كان الجمال في رأى كثير من النقاد ، وعلماء النفس ذاتياً محضاً
يختلف حسب اختلاف الفرد والمصر ، بحيث يصبح كل شيء في الفن نسبياً ،
إذا كان الأمر كذلك ، فهل هناك أى شيء يمكن أن يحكم كل شخص بأنه
جميل في ذاته ولذاته ؟ ويكون الأمر هكذا بالنسبة للقيح .. لا فرق في ذلك
بين صغير أو كبير ، وقديم أو محدث ، ومدنى أو قروى ؟ .

والسؤال يجيب عنه « يوت » Burt أستاذ علم النفس بجامعة لندن بعد
بحوث تجريبية بالإيجاب - فيما ذكره الأستاذ محمد خلف الله أحمد - فيالرم
من اعترافه بأن أحكام الخبراء على الجمال تختلف كما تختلف أحكام المفكرين
على مسائل الفلسفة ، فإننا نلاحظ على العموم أن الخلاف الموجود بين الناس
في مسائل الذوق أقل من خلافهم على المسائل التي تعتمد على المنطق المجرد ، إذ
استطاع هذا العالم (يوت) ، أن يستنبط من إحصاءاته وتجاربه « أن هناك
عاملاً واحداً عاماً تقوم عليه الأحكام الفنية عند الجميع ، وإليه يرجع ما بينها
من اتفاق وارتباط ، وهذا العامل هو محور الاتجاه الموضوعى في تذوق
الفن »^(٧٣) .

من هذا يمكن القول بوجود إحساس عام بالجمال ، وإن هذا الإحساس
يحدث فينا جميعاً أثراً متشابهاً ، وعلى هذا أيضاً ليس الجمال متوقفاً على المصلحة
أو الهوى الشخصي ، « فليس الجمال شيئاً نختاره بأنفسنا أو نتصوره ، إنه
شيء محسوس ، ونجده ، إنه مقيم في الموضوع الجميل » ، وأحكام الجمال يمكن
بهذا أن تكون عامة الصديق ، ويكون الجمال موضوعياً شاملاً عناصر العمل
كله وخصائصه التي جعلته جميلاً^(٧٤) (أو قبيحاً) .

١٣٠ - « سوربو » في كتاب « هويسمان » : علم الجمال ص ١٣٠ .

(٧٣) السابق ص ٢٥ - ٢٩ .

(٧٤) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب وتقدمه (ط ٢) ص ٦٩/٦٧ .

(٧٥) السابق ص ٦٩ .

ونبنى على ذلك قولنا : إن الخلاف الذى يمكن أن ينجم حول الجمال هو فى مسألة سعة أو ضيق الأسباب والمعايير الموضوعية فى ذلك والتي تتصل أولاً وأخيراً بالفهم الإنسانى مجرداً عن المصلحة ، والذى يرتبط بالمتنوع نفسه ودرجة ذكائه ، وثقافته ، ودرسته ، وهنا ينشأ الاختلاف ، وهو مما لانعده : اختلافاً جذرياً ، إذ إن الشيء المختلف عليه ليس إلا جليلاً فى نظر كل فريق أولاً وقبل كل شيء ، بعد استبعاد كل ما هنالك من نظرات نفعية خاصة ، أو فوائد حيوية / شخصية تجعل من الجمال مادة أشبه بالسلعة التى تباع وتشتري ، فتعلو قيمتها ، وتبهط تبعاً لظروف ، وتقلبات خارجة عنها أساساً ، وقد أومأنا إلى ذلك من قبل فى موضع آخر .

إن طبيعة الحكم الجمالى فى هذه الحالة جمالية صرف ، وهذا هو الحكم الجمالى ، أو النقد الجمالى الصرف ، أما إذا أخذ الناقد فى اعتباره كل الغايات التى يمكن أن يهدف إليها العمل ودون أن تستبعد علاقاته الشخصية سعى عمل الناقد « نقداً شعبياً » ، أو حكماً شعبياً ، فيما نجده من آراء الدكتور عز الدين اسماعيل^(٧٦) .

وهذا ما يذكرنا مرة أخرى بما سبق أن عرضناه مما يخص « الذوق الخاص » ، الذى يظهر أو ينبغى أن يظهر باتفاق بين الناس ، وهو النوع « الموضوعى » الذى يأخذ بالقواعد العامة للفن ، ويذكرنا أيضاً بما سبق عرضه يخصّ الذوق العام ، وهو الذوق الذى يحدث فيه التفاوت بين الناس ، وهذا بعينه النقد الشعبى الذى أشرنا إليه منذ قليل^(٧٧) .

وقصارى القول : إن لقيم الجمال نوعاً من الوجود الموضوعى | ، وإلا فما كان من الممكن للناس أن تشترك فى إثبات قيمة معينة ، وإذا كانت هذه القيم مرتبطة كل الارتباط بالرغبات والميول الإنسانية ، فإنها أيضاً ليست مجرد

(٧٦) الأسس الجمالية فى النقد العربى (ط ٢) ص ٤٠٦ .

(٧٧) انظر مناقشة ذلك فى الأسس الجمالية (ط ١) ص ٨٤/٨٥ - وفيما عرضناه خلاصاً عنه

الجمال عند الناقد الإيطالى « كروتشي » .

رغبات وميول ، وإنما تتضمن عنصر الوجوب .. ومن المحتمل أن يحظى عمل
فنى باستجابة جمالية سريعة من عدد كبير من الناس بسبب الألفة أو السهولة ،
أو البساطة ، في الوقت الذي لا يكون فيه العمل الفنى قد وصل إلى هذا
المستوى الجيد ، عندما يكشف بعد عن حقيقة قيمته الجمالية ، لذلك يفضل
البعض تحديد القيمة بأنها « ليست فيما نفضله فعلاً ، بل فيما هو قادر على
إثارة تفضيلنا ، وإعجابنا ، لذلك نرى الفيلسوف « جون ديوى » يعرف
القيمة بأنها « ليست ما نرغب فيه ، ولكن ما ينبغي أن نرغب فيه »^(٧٨) .

وعلى هذا ، فإن استجاب الناس ، أو لم يستجيبوا لشيء ما ، يمكن للشيء
أن يكون ذاتي القيمة متى كان من الممكن أن يثير هذه الاستجابة ، وعندما تتوفر له
شروط الخبرة لدى من يقدرونه ، ويتلقونه تلقوا فنياً ، وبهذا توصف القيم
بأن وجودها « موضوعى نسبي » Objective relativism^(٧٩) .

والقيمة الجمالية بهذا المعنى موجودة كما قال « أرسطو » : « فيما هو
موجود بالقوة ، أو الموجود بحكم الواجب ، وليس الموجود بالفعل »^(٨٠) .

وهذا مما يؤكد أن القيمة إذا كانت تفترض نوعاً من الوجود الموضوعى ،
ولكنها لا تعرف إلا بالإضافة إلى الذات ، وهذا الوجود على نحو ما نصف
طعاماً ما بأنه مغدٌ ، وهو في الحقيقة ليس مغدٍ في ذاته ، بل لأنه يحتوى على
خصائص معينة تسمه بهذا الميسم عندما تتفاعل مع جسم الإنسان .

(٧٨) د . أمية مطر : مقدمة في علم الجمال ص ١٠٨ .

(٧٩) انظر مقدمة في علم الجمال المذكورة أمية مطر ص ١٠٨/١٠٧ .

(٨٠) السابق ص ١٠٨ .

أهم مصادر ومراجع الدراسة

أولاً : المصادر والمراجع العربية :

- الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر - ت ٣٧٠ هـ)

١ - الموازنة بين المتنبي وخصومه - تحقيق الشيخ السيد صقر -

ط . وزارة الثقافة |

- إبراهيم عبد الرحمن (الدكتور)

٢ - الشعر الجاهلي ، قضاياها الفنية والموضوعية - مكتبة الشباب

بالمنتزة ١٩٧٩ .

- أبو ريان (الدكتور محمد علي)

٣ - فلسفة الجمال ، ونشأة الفنون الجميلة (ط ٣) - دار

المعارف ١٩٧٠ .

- إحسان عباس (الدكتور)

٤ - فن الشعر - ط بيروت ١٩٥٥ ، ط ١٩٥٩ .

- أحمد عبد السيد الصاوي (الدكتور)

٥ - فن الاستعارة ، دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على

الأدب الجاهلي ط الهيئة العامة ١٩٧٩ .

٦ - مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين. دراسة

تاريخية فنية ط الهيئة العامة ١٩٧٩ .

٧ - النقد التحليلي عند عبد القاهر الجرجاني - دراسة مقارنة ط

الهيئة العامة ١٩٧٩ . ط ٢ ١٩٨٢ .

- أحمد فؤاد الأهواني (الدكتور)

٨ - أفلاطون - دار المعارف ١٩٥٨ .

- أحمد كمال زكي (الدكتور)

- ٩ - الأساطير (ط ٢) - مصورة - ١٩٨١ .
١٠ - دراسات في النقد الأدبي (ط مصورة) ١٩٨١ .
١١ - النقد الأدبي الحديث (أصوله واتجاهاته) - الهيئة العامة
١٩٧٢ .
١٢ - نقد - دراسة وتطبيق - دار الكتاب العربي ١٩٦٧ .

- إخوان الصفاء وخلان الوفاء

- ١٣ - رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء (ج ٣) ط القاهرة
١٣٢٧ هـ .

- الأصفهاني (أبو الفرج)

- ١٤ - الأغاني - ط دار الكتب ، ط سامي .

- أميرة حلمي مطر (الدكتورة)

- ١٥ - فلسفة الجمال - المكتبة الثقافية عدد (٧٤) في
١٩٦٢/١٢/١
١٦ - مقدمة في علم الجمال - دار النهضة ١٩٧٩ .

- أنطون إكرم عطاس (الدكتور)

- ١٧ - الرمزية في الأدب العربي الحديث - ط بيروت ١٩٤٩ .

- إيليا الحاروي

- ١٨ - نماذج في النقد الأدبي - ط دار الكتاب اللبناني

- بدوي طهانة (الدكتور)

- ١٩ - قضايا النقد الأدبي (ط ٢) - الهيئة المصرية ١٩٧٥ .

- جابر عصفور (الدكتور)

٢٠ - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي - دار المعارف

١٩٧٤

٢١ - مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي والبلاغي - دار

الثقافة - القاهرة ١٩٧٨ .

- الجاحظ (أبو عمرو بن بحر ت ٢٥٥ هـ)

٢٢ - البيان والبيان (ط هارون) الخانجي ١٩٦٨ .

- الجرجاني - (القاضي علي بن عبد العزيز ت ٣٩٢)

٢٣ - الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ط صبيح ١٩٤٨ ، ط

١٩٦٦ .

- حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ)

٢٤ - مناجى البلغاء وسراج الأدباء - تقديم وتحقيق محمد الحبيب

الخوجة (ط تونس ١٩٦٦) .

- حلمي مرزوق (الدكتور)

٢٥ - دراسات في الأدب والنقد (ط بورسعيد) - الثقافة الجامعية

(بدون تاريخ)

- درويش الجندى (الدكتور)

٢٦ - الرمزية في الأدب العربي - الأنجلو المصرية .

- ابن رشد (الوليد ت ٥٩٥)

٢٧ - تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر (ومعه جوامع الشعر

للغزالي - تحقيق وتعليق الدكتور محمد سليم سالم - ط المجلس الأعلى

للشئون الإسلامية - القاهرة ١٩٧١ .

- ابن رشيق القيرواني (ت ٤٦٣)

٢٨ - المصلة - ط ١ - ١٩٧٠ .

- روز غريب

٢٩ - النقد الجمالي ، وأثره في النقد العربي (ط دار القلم بيروت

١٩٥٢)

- زكريا ابراهيم (الدكتور)

٣٠ - كانط (أو الفلسفة النقدية) مكتبة مصر - الفجالة

٣١ - مشكلة الحب (ط ٢) مكتبة مصر ١٩٧٩

٣٢ - مشكلة الفن - مكتبة مصر ١٩٧٩

٣٣ - هيجل (أو المثالية المطلقة) مكتبة مصر ١٩٧٠

- زكي نجيب محمود (الدكتور)

٣٤ - قشور ولباب - ط دار الشروق - بيروت ١٩٨١

٣٥ - فلسفة وفن - دار الشروق - بيروت ١٩٦٣

٣٦ - في فلسفة النقد - (ط ١) - دار الشروق ١٩٧٩

٣٧ - مع الشعراء - دار الشروق - بيروت ١٩٧٨

- ابن سلام الجعفي (ت ٢٣٢ هـ)

٣٨ - طبقات فحول الشعراء - شرح الأستاذ محمود شاعر ط

١٩٧٤

- ابن سنان الحفاجي (ت ٤٦٦ هـ)

٣٩ - سر الفصاحة - ط دار الكتب العلمية - بيروت

- سهر القلماوي (الدكتور)

٤٠ - فن الأدب - (١) - المحاكاة - مصطفى الحلبي مصر

١٩٥٣

٤١ - النقد الأدبي (ط ٢) - دار المعرفة - ١٩٥٩ .

- شكري عياد (الدكتور)

٤٢ - الرؤيا المقيدة - دراسة في التفسير الحضاري للأدب - الهيئة العامة ١٩٧٨ .

- صلاح عبد الصبور

٤٣ - حياقي في الشعر - دار العودة - بيروت ١٩٦٩

- صلاح فضل (الدكتور)

٤٤ - نظرية البنائية في النقد الأدبي (ط ٢) الانجلو ١٩٨٠

- ابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢ هـ)

٤٥ - عيار الشعر - تحقيق د . طه الحاجري - ود . زغلول سلام ١٩٥٦ .

- الطاهر مكي (الدكتور)

٤٦ - الشعر العربي المعاصر - دار المعارف (ط ١) ١٩٨٠

- طه حسين (الدكتور)

٤٧ - حديث الأربعاء ج ١ (ط ١٩٢٥) .

- عاطف جودة نصر (الدكتور)

٤٨ - الرمز الشعري عند الصوفية (ط دار الأندلس) بيروت ١٩٧٨ .

- عاطف محمود عمر

٤٩ - الدوافع النفسية لنشوء الفن - ط دار القلم .

- عبد الحميد يونس (الدكتور)

٥٠ - الأسس الفنية للنقد الأدبي (ط ٣) - دار المعرفة ١٩٦٦

- عبد الحى دياب

٥١ - عباس محمود العقاد ناقدًا - الهيئة المصرية العامة

- عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ)

٥٢ - أسرار البلاغة - بتصحيح وتعليق الشيخ محمد رشيد رضا -

دار المعرفة بيروت ١٩٧٨ .

٥٣ - دلائل الإعجاز - بتعليق وشرح د . محمد خفاجي - القاهرة

. ١٩٦٩

- عبد المنعم تليمة (الدكتور)

٥٤ - مداخل إلى علم الجمال الأدبي - ط دار الثقافة - القاهرة

. ١٩٧٨

- عز الدين اسماعيل (الدكتور)

٥٥ - الأدب وفنونه (ط ٧) - دار الفكر ١٩٧٨ .

٥٦ - الأسس الجمالية في النقد العربى - (ط ٢) - دار الفكر

. ١٩٦٨ ، (ط ٣) ١٩٧٨ .

٥٧ - التفسير النفسى للأدب - ط بيروت ١٩٦٢

٥٨ - الشعر العربى المعاصر - ط ٣ - دار الفكر ١٩٧٨

- العسكري (أبو هلال ت ٣٩٥ هـ)

٥٩ - كتاب الصناعين - (ط ١) ١٩١٩

- العشماوى (الدكتور زكى)

٦٠ - فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ط دار النهضة - بيروت

١٩٨٠

٦١ - قضايا النقد الأدبي (ط ٢) - الهيئة المصرية ١٩٧٥ .

- العقاد (عباس محمود)

٦٢ - ابن الرومي - حياته من شعره - القاهرة ١٩٥٧/١٩٦٩

٦٣ - ساعات بين الكتب - النهضة - ط السعادة ١٩٥٠ .

٦٤ - مراجعات في الآداب والفنون - ط ١٩٢٥ .

- غفت الشرقاوى (الدكتور)

٦٥ - بلاغة العطف في القرآن الكريم (دراسة أسلوبية) النهضة

العربية بيروت ١٩٨١ .

- غيمي هلال (الدكتور محمد)

٦٦ - الأدب المقارن (ط ٣) ١٩٦٢ - ومصورة بيروت الخامسة

٦٧ - قضايا معاصرة في الأدب والنقد - نهضة مصر - الفجالة

٦٨ - في النقد التطبيقي والمقارن - نهضة مصر - الفجالة

٦٩ - النقد الأدبي الحديث - دار النهضة - الفجالة ١٩٧٣ .

- فائق متى

٧٠ - اليوت (ت . س) - نوابع الفكر الغربي - دار المعارف

- الفارابي (ت ٣٣٩ هـ)

٧١ - جوامع الشعر - ملحق بتلخيص كتاب أرسطو طاليس في

الشعر لابن رشد - تحقيق محمد سليم سالم - المجلس الأعلى للشئون

الإسلامية ١٩٧١ .

- فؤاد زكريا (الدكتور)

٧٢ - آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة - الهيئة العامة ١٩٧٥

- فؤاد كامل (الدكتور)

٧٣ - الفرد في فلسفة شوبنهاور - دار المعارف ١٩٦٣ .

- ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ)

٧٤ - الشعر والشعراء - تحقيق الشيخ أحمد شاكر - ط الحلبي
١٣٦٩ هـ .

- لقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ)

٧٥ - نقد الشعر - بتحقيق كمال مصطفى (ط ٣) الخانجي
(ط ٤٨) ، ط ١٩٧٩

- القزويني (الإمام) جلال الدين (ت ٧٣٩ هـ)

٧٦ - الإيضاح - دار الكتاب اللبناني - (جزءان)
٧٧ - التلخيص في علوم البلاغة - شرح الأستاذ عبد الرحمن
البرقوقي - دار الكتاب اللبناني

- ماهر حسن فهمي (الدكتور)

٧٨ - تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج - الرسالة - بيروت
١٩٨١

- مجاهد عبد المنعم

٧٩ - علم الجمال في الفلسفة المعاصرة - دار الثقافة - القاهرة
١٩٧٧

- محمد السيوطي (الدكتور)

٨٠ - العملية الابتكارية - دار المعارف ١٩٦٤

- محمد خلف الله

٨١ - من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقله (ط ٢) معهد
البحوث سنة ١٩٧٠

- محمد زغلول سلام (الدكتور)

٨٢ - النقد الأدبي الحديث - أصوله واتجاهات رواه - منشأة
المعارف ١٩٨١

- محمد مصطفى بدوي (الدكتور)

٨٣ - دراسات في الشعر والمسرح - القاهرة ١٩٥٨

٨٤ - كولردج - نوابغ الفكر الغربي - عدد (١٥) - دار
المعارف ١٩٥٨

- محمد مصطفى هداية (الدكتور)

٨٥ - دراسات في الشعر العربي - ط بورسعيد - منشأة المعارف
١٩٧٠ .

٨٦ - اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري (ط ١) - دار
المعارف ١٩٦٣ .

٨٧ - مشكلة السرققات في النقد العربي (ط ١) - الأنجلو المصرية
١٩٥٨ .

- محمد فحوح (الدكتور)

٨٨ - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر (ط ٢) دار المعارف
١٩٧٨ .

- محمد النويحي (الدكتور)

٨٩ - ثقافة الناقد الأدبي - ط ٢ - نشر الخانجي ط بيروت ١٩٦٩

٩٠ - طبيعة الفن ومسؤولية الفنان - مطبوعات معهد الدراسات
العربية (ط ٢) - دار المعرفة ١٩٦٤

٩١ - وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى ، والانقصاص الجمالى - طبعة
الرسالة ١٩٦٦

- منصور عبد الرحمن (الدكتور)

٩٢ - معايير الحكم الجمالى فى النقد الأدبى (ط ١) - مكتبة
المعارف - القاهرة ١٩٨١

- المرزوقى (أبو على بن محمد بن الحسن ت ١٨٤ هـ)

٩٣ - شرح ديوان الحماسة (ط ١) نشرة أحمد أمين - وعبد
السلام هارون . ط لجنة التأليف ١٩٥٢ .

- السيدى (عبد السلام) (الدكتور)

٩٤ - الأسلوبية والأسلوب - الدار العربية - تونس ١٩٧٧

- مصطفى سويلف (الدكتور)

٩٥ - الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة - دار المعارف
١٩٥١ ، ٥٩ ، ١٩٧٠

- مصطفى ناصف (الدكتور)

٩٦ - الصورة الأدبية - (ط ٢) - دار الأندلس بيروت ١٩٨١

- محمود الريمى (الدكتور)

٩٧ - فى نقد الشعر - دار المعارف (ط ٤) ١٩٧٧

ثانيا : الدوريات

٩٨ - مجلة المجلة - مقال الدكتور عبد الغفار مكاوى عن أفلوطين عدد
(٩١) فبراير سنة ١٩٦٥ .

- ٩٩ - عالم الفكر - نحو علم جمال عرى - د . عبد العزيز الدسوقي عدد (٢) سبتمبر ١٩٧٨ .
- ١٠٠ - عالم الفكر - سارتر والأسطورة اليونانية - د . حفيظة عبد المنعم عدد (٢) سبتمبر ١٩٨١ .
- ١٠١ - عالم الفكر - نظرية الخيال عند جاستون باشلار - د . محمد الكردى عدد (٢) ١٩٨٠ .
- ١٠٢ - مجلة فصول - الأسلوبية وعلم التاريخ - د . سليمان المطار عدد (٢) ص ١٣٥ .
- ١٠٣ - مجلة كلية اللغة العربية - جامعة أم القرى - بمكة المكرمة - عدد (١) ١٤٠١/١٤٠٢ هـ أسس بلاغية تطبيقها على البيان القرآنى محظور للدكتور عبد العظيم المطعنى .

ثالثا : المراجع الأجنبية

- أبركرومى
١٠٣ - قواعد النقد الأدبى - ترجمة محمد عوض محمد ١٩٤٤ .
- أرسطو طاليس
١٠٤ - الخطابة - الترجمة العربية - تحقيق د . عبد الرحمن بدوى - النهضة المصرية ١٩٥٩
١٠٥ - الشعر - تحقيق وترجمة الدكتور شكرى عياد - الهيئة المصرية ١٩٦٧
- آزفلد كولبة
١٠٦ - المدخل إلى الفلسفة - ترجمة د . أبو العلا عفيفى - ط لجنة التأليف (ط ٤) ١٩٦١ .

- أفلاطون -

١٠٧ - محاورات أفلاطون - ترجمة د. زكى نجيب محمود . ط لجنة

التأليف ١٩٦٣

١٠٨ - محاورات فابروس - ترجمة الدكتورة أميرة حلمي مطر -

دار المعارف ١٩٦٥

١٠٩ - محاورات المأدبة (فلسفة الحب) ترجمة الدكتور وليم الميرى -

دار المعارف ١٩٧٠

- البروفيسور الأستاذ بجامعة باريس (

١١٠ - الفلسفة اليونانية (أصولها ، وتطوراتها) - ترجمة الدكتور

عبد الحليم محمود وأبو بكر زكري - مكتبة دار العروبة - القاهرة

١٩٥٨

الكسندر اليوت

١١١ - آفاق القيمة - ترجمة جبرا ابراهيم جبرا - مؤسسة فرانكلين

- بيروت نيويورك - دار الكاتب ١٩٦٤

- الزبائث درو

١١٢ - الشعر كيف نفهمه ونتلقاه ؟ - ترجمة د. محمد ابراهيم

الشوش بيروت ١٩٦١ .

- الين تيت

١١٣ - دراسات في النقد الأدبي - ترجمة د. عبد الرحمن ياغي -

بيروت ١٩٦١ .

- اليوت (ت . ص)

١١٤ - فائذة الشعر ، وفائذة النقد - ترجمة د. يوسف نور عوض

- مراجعة د. جعفر هادي حسن - بيروت - دار العلم (ط ١)

- أندريه كريسون

١١٥ - شوبنهاور (آرثر) - ترجمة د . أحمد كوي - بيروت
١٩٥٨

- « أوستين وارين » - « ورييه ويلك »

١١٦ - نظرية الأدب - ترجمة محيي الدين صبحي - مراجعة
د . حسام الخطيب ط - مصطفى الطرايشي ١٩٧٢ .

- أوكونور (وليم فلان)

١١٧ - النقد الأدبي - ترجمة صلاح أحمد ابراهيم - دار صادر -
بيروت ١٩٦٠

- بنيتو كروتشي

١١٨ - المجلد في فلسفة الفن - ترجمة سامي الدروبي - دار الفكر
العمري ١٩٤٧

- جاريت (أ . ف .)

١١٩ - فلسفة الجمال - ترجمة د . عبد الحميد يونس - رمزي بس
- عثمان نوبة - دار الفكر العمري

- جورج سانتانا

١٢٠ - الإحساس بالجمال - ترجمة د . مصطفى بدوي - الأنجلو
المصرية ١٩٦٠

- جورج واشنطن

١٢١ - الفكر الأدبي المعاصر - ترجمة د . مصطفى بدوي - الهيئة
العامة ١٩٨١

- جون هوى

١٢٢ - الفن خورة - ترجمة د . زكريا ابراهيم - مراجعة د . زكى
نجيب محمود دار النهضة - القاهرة ١٩٦٣ .

- جون فريفل

١٢٣ - الأدب والفن - ترجمة محمد مفيد الشوباشى - دار الفكر
١٩٧٠ .

- جويو (مارى جويو بلا فال ولد عام ١٨٥٤)

١٢٤ - مسائل فلسفة الفن المعاصرة - ترجمة سامى الدروى - دار
الفكر ١٩٤٨ .

- جيروم طموليتز

١٢٥ - النقد الفنى - دراسة جمالية وفلسفية - ترجمة د . فؤاد
زكريا - (ط ٢) الهيئة المصرية ١٩٨١

- دليس هويسمان

١٢٦ - علم الجمال (الاستطيقا) ترجمة د . أميرة مطر - مراجعة
د . الأهواى .

- ديليد دتش

١٢٧ - مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق - ترجمة د . محمد
يوسف نجم - والدكتور إحسان عباس - دار صادر - بيروت
١٩٦٧ .

- الربيعى (الدكتور محمود)

١٢٨ - حاضِر النقد الأدبى (مجموعة مقالات مترجمة لأعلام النقد
الأوربى - ط ٢) - دار المعارف - ١٩٧٧ .

- ريتشاردز (آرمسترونج)

- ١٢٩ - العلم والشعر - ترجمة د . مصطفى بدوى - ودكتورة
سهر القلماوى الأنجلو المصرية - الألف كتاب عدد (٢٥٦) .
١٣٠ - مبادئ النقد الأدبى - ترجمة د . مصطفى بدوى مراجعة
د . لويس عوض - الهيئة العامة ١٩٦٣

- رينيه ويلك

- ١٣١ - الاتجاهات الرئيسية للنقد فى القرن العشرين - ترجمة ابراهيم
حمادة - بمجلة فصول عدد (٣) - ابريل ١٩٨١ .

- سارتر (جان بول)

- ١٣٢ - بودلير - ترجمة جورج طراييشي (ط ١) - دار الآداب -
بيروت ١٩٦٥
١٣٣ - ما الأدب ؟ - ترجمة وتقويم د . غنيمى هلال - ط نهضة
مصر - الفجالة

- ستيفن سينلر

- ١٣٤ - الحياة والشاعر - ترجمة د . مصطفى بدوى - مراجعة د .
سهر القلماوى- الأنجلو - الألف كتاب - رقم (٢٥٨) .

- شارل لالو

- ١٣٥ - مبادئ علم الجمال - ترجمة مصطفى ماهر - ط الحلبي -
١٩٥٩

- شوبنور (آرثر)

- ١٣٦ - فن الأدب (من مختاراته) ترجمة شفيق مقار ١٩٦٦

- شوبنور

١٣٧ - اللغة - ترجمة د. عبد الحميد الدواخلى ومحمد القصاص
- الأنجلو المصرية .

- كولودج

١٣٨ - سيرة أدبية (النظرية الرومانتيكية) ترجمة د. عبد الحكيم
حسان - دار المعارف ١٩٧١ .

- كولونجود (روبين جورج)

١٣٩ - مبادئ الفن - ترجمة د. أحمد محمود - مراجعة على أدهم
- المؤسسة المصرية أبريل ١٩٦٦ .

- لانسون

١٤٠ - منح البحث في تاريخ الآداب - ترجمة د. محمد مندور
ضمن كتابه النقد المنهجي .

. ماثيو آرنولد

١٤١ - مقالات في النقد - ترجمة وتحقيق على جمال عزت -
مراجعة د. لويس عوض - الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦ .

مرى (جون مدلتون)

١٤٢ - الاستمارة - ترجمة الدكتور المسرى - مجلة المجلة

. م. م. م.

موريس بورا

١٤٣ - الخيال - ترجمة ابراهيم الصوفى - الهيئة المصرية العامة

- هاملتون (روستريفلور)

١٤٤ - الشعر والتأمل - ترجمة د. مصطفى بدوى - مراجعة د.
سهر القلماوى ط وزارة الثقافة - مصر ١٩٦٣ .

- هريوت ويد

١٤٥ - تعريف الفن - ترجمة د . ابراهيم إمام - ومصطفى
الأرنؤوطى دار النهضة العربية ١٩٦٢ .

- هوراس [٦٥ - ٨ ق . م]

١٤٦ - فن الشعر - ترجمة د . لويس عوض - الهيئة العامة
١٩٧٠ .

رابعاً : مراجع أجنبية بلغتها :

147 - Croce: Aesthetics (London 1955).

148 - Murry (J.M) : The problem of style (oxford 1975).

149 - Spender (S.): The making of a poem (London 1955).

فهرست موضوعات الدراسة

٣

مقدمة

الفصل الأول :

- فلسفة الجمال « الوجدان » في الفكر اليوناني والروماني ١٢١ - ٥
- ١ - مفهوم الجمال في الفكر « اليوناني » ٨٦ - ٥
- أولاً : الجمال عند أفلاطون ٦
- ثانياً : الجمال عند أرسطو ٢٧
- ثالثاً : مفهوم الجمال بين أفلاطون وأرسطو ٧٦
- ب - مفهوم الجمال في الفكر « الروماني » ٨٧ - ١٢١
- رابعاً : مفهوم الجمال عند « هوراس » ٨٩
- خامساً : مفهوم الجمال عند « أفلوطين » ١٠٥
- سادساً : المحاكاة في الفن بين « أفلاطون » و « أفلوطين » ١١١

الفصل الثاني :

فلسفة الجمال في العصر الحديث ١٢٣ - ٣١٤

- ١ - الاتجاه المثالي في فهم الجمال عند « كانط » وأتباعه ، ١٢٩
- وماتررب على هذا الفهم من ملحوظات نقدية .
- ٢ - مفهوم الجمال عند كل من « هيغل » و « هيرت » ١٨١
- ٣ - كولردج ، وموقفه من قضايا الجمال في الشعر خاصة ١٩٥
- ٤ - اتجاه « شوبنهور » لامتداد لثالية الجمال الكانطية ٢١٣
- ٥ - « كروتشيه » ، ومذهبه الجمالي في أن الفن « حلس » ، ٢٣١
- والرأى في ذلك
- ٦ - الجمال في الأدب والفن من منظور الفكر الماركسي ، ٢٦٧
- والرأى فيه
- ٧ - خاتمة وتبين مدى تدخل نظرية الفن من أجل الحياة ، ٢٧٦
- والفن من أجل الفن ، وتحليل القول في ذلك بما يربط بين آراء

الفلاسفة المتقدمين جميعا ، وبحقق القول في نظرية الأدب .

٣٣١ - ٣١٥

أهم مصادر ومراجع الدراسة

٣٣٢

فهرسب موضوعات الدراسة

رقم الايداع بدار الكتب

٨٤ / ٥٠٧٥

مركز الاسكندرية للجمع الترميمى

٦٤ شارع الاسماعيليه / رشدي

Bibliotheca Alexandrina



0523629